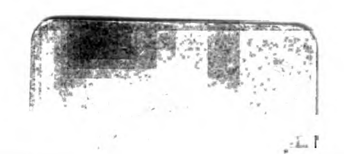
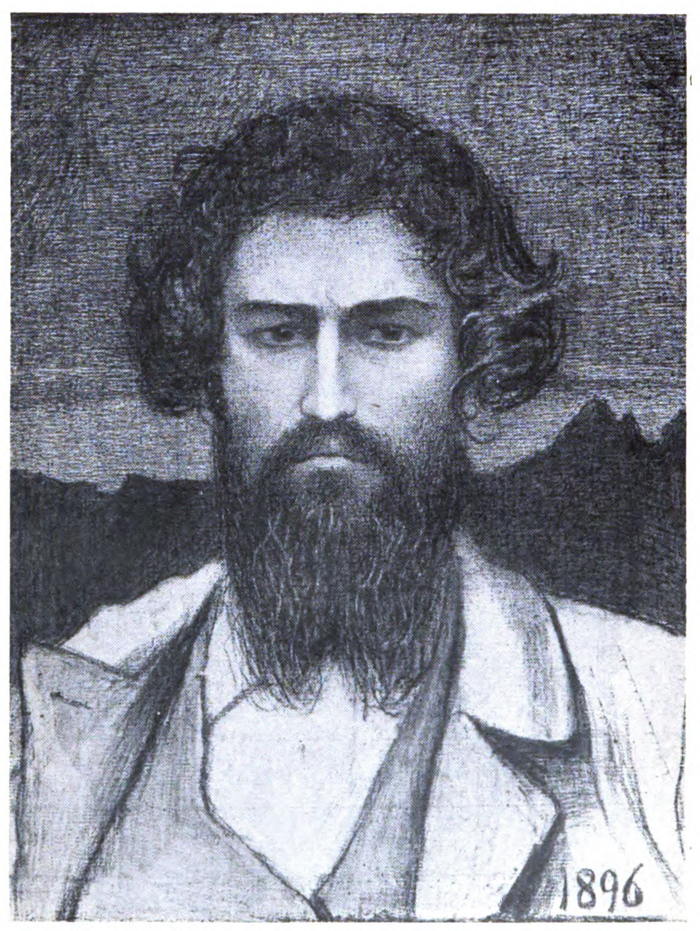

A 448896


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
·LIBRARIES·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817





M. Genehm. d. Photograph. Union, München *Privatbesitz*

SELBSTBILDNIS



DIE
KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

GIOVANNI SEGANTINI

VON

MAX MARTERSTEIG

MIT ZWÖLF VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

JULIUS BARD BERLIN

HD
6.53
341
M30

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN

954366-291

Der Tag der Tage, der grosse Tag im Feste des Lebens ist der, an welchem sich das innere Auge für die grosse Einheit in allen Dingen öffnet und die Allgemeinheit des Gesetzes erkennt; an dem es sieht, dass was da ist, sein muss und sein soll und das Beste ist. Emerson.

DIE alte Hoffnung auf das Tausendjährige Reich der Menschheit will nicht einschlafen. — Vom Urbeginn an unterm Widerspruch des Lebens leidend, findet das Geschlecht Linderung dieses Schmerzes im Träumen von einer kommenden erlösenden Einheit: ein Hirt soll sein und eine Herde, ein Vater und ein Volk, alle Menschen brüderlich und friedlich, stolz und demütig im Bewusstsein ihrer Gotteskindschaft, Herrscher über die Natur und getragen vom liebevollen starken Arm dieser ewigen Mutter, — so malt sich die Menschheit die Bilder ihrer Zukunft in unendlicher Mannigfaltigkeit. — Noch ist es fern in aller Wirklichkeit; in ihr ist der Kampf, den

die Gegensätze von Rassen und Nationen anfachen, den das Streben nach wirtschaftlicher und geistiger Freiheit schürt, noch die Regel. Gegen die Furcht und Hoffnung, an dem, woran uns Blut und Empfindung bindet, Einbusse zu erleiden oder Gewinn zu erzielen, vermag die Einsicht, dass hier unaufhaltbare Geschicke nach ehernen Gesetzen der Notwendigkeit sich vollziehen, nur wenig. Auch dem, der, ohne Gefahr für die Kultur zu fürchten, Asiaten, Germanen, Slaven und Lateiner gerne Seit' an Seite sähe, der den Buddha-Tempel, die Moschee mit der gleichen Ehrfurcht oder mit der gleichen Gelassenheit betritt wie das Gotteshaus des Christen, ist doch das Leben nicht freier geworden vom Widerspruch. Ja mit Neid vielleicht blickt er auf ärmere, rohere Zeiten, denen nur der eine wesentliche Zwiespalt feindselig war, der jedem Menschen, jedem Volke aus der auffälligsten Thatsache sich aufwirft: dass die zum Unendlichen berufen scheinende und strebende Seele immer an den Schranken der zeitlichen Enge des Daseins sich wundstösst.

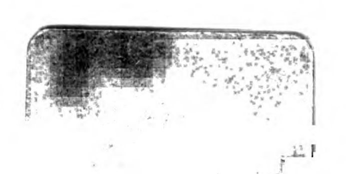
Der Weg der Menschheit hat von diesem einfach zwiespältigen Anblick des Lebens nur immer weiter ab, zu immer vielfältigerem Auseinanderstreben der Kräfte geführt. Das Problem an sich zwar ist nicht verwickelter geworden, aber es begegnet uns nun in erschreckend vielen Verkleidungen. Im Grunde ist alle Lustempfindung

nur Vergessen unserer Endlichkeit, Ahnung unserer Teilhaftigkeit am ewigen Leben und alle Unlust, jeder Schmerz ist Furcht, wenn auch oft unerkannte, vor den zehntausend Toden, die, nach des Griechendichters Wort, „ein unabwendbar Heer von Leid und Plagen, dem Sterblichen ringsum“ stehn. Es sind alles nur Masken der uns feindlich scheinenden Brüder: Leben und Tod. Als Gut und Böse, Nutzen und Schaden, Gott und Dämon, Geist und Natur, Glauben und Wissen, Subjekt und Objekt treten sie uns entgegen, aber der Reigen, den sie um uns schlingen, in den sie uns hineinreissen, wird uns, wie der Prinzessin im Märchen der Tanz in den glühenden Schuhen, zur furchtbaren Qual. —

Darum hoffen wir auf das Dritte Reich, auf das Reich der Erfüllung, das im Grunde jede Religion ihren Bekennern verheissen hat, wenn manche dieser Zuversicht auch andere Formeln fand, als die Dichter der neutestamentlichen Offenbarung. Damit Frieden herrsche auf Erden, muss der Feind besiegt, müssen die Menschen Herr werden über den Zwiespalt in ihrem Innern, — anders wird diesem keine Vollendung . . .

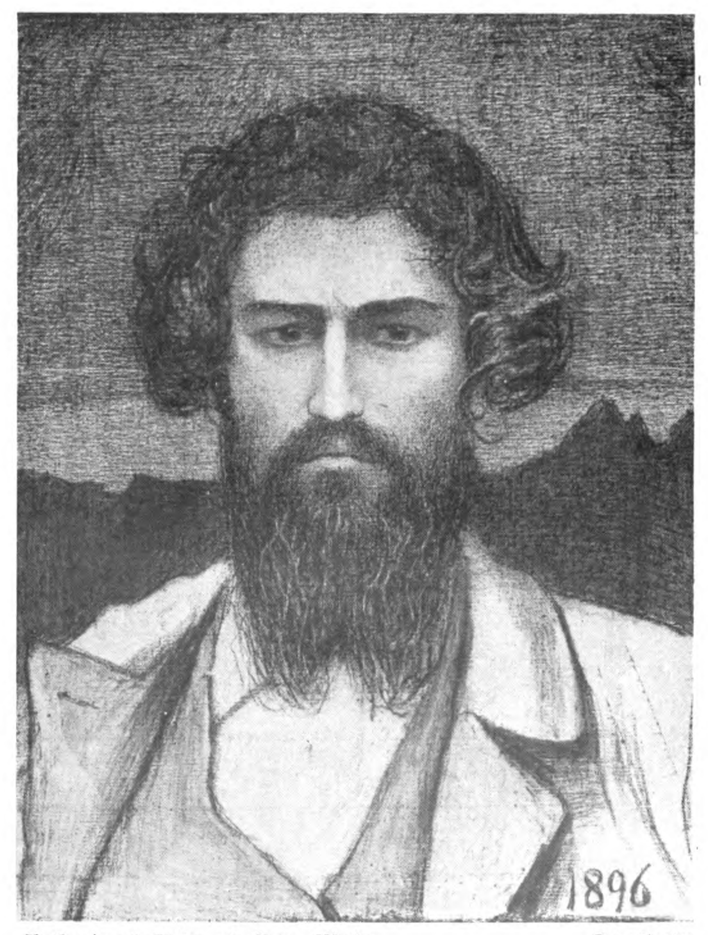
Unser Glaube an die Massensuggestionen, die man Religionen nennt, ist mählich bröckelig geworden; der weise Schwärmer, dem diese Seiten ihr Leitwort entliehen, hat uns zudem verkündet, „dass Seelen nicht in ganzen Paketen


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817
LIBRARIES









M. Genehm. d. Photograph. Union, München *Privatbesitz*

SELBSTBILDNIS



DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD MUTHER

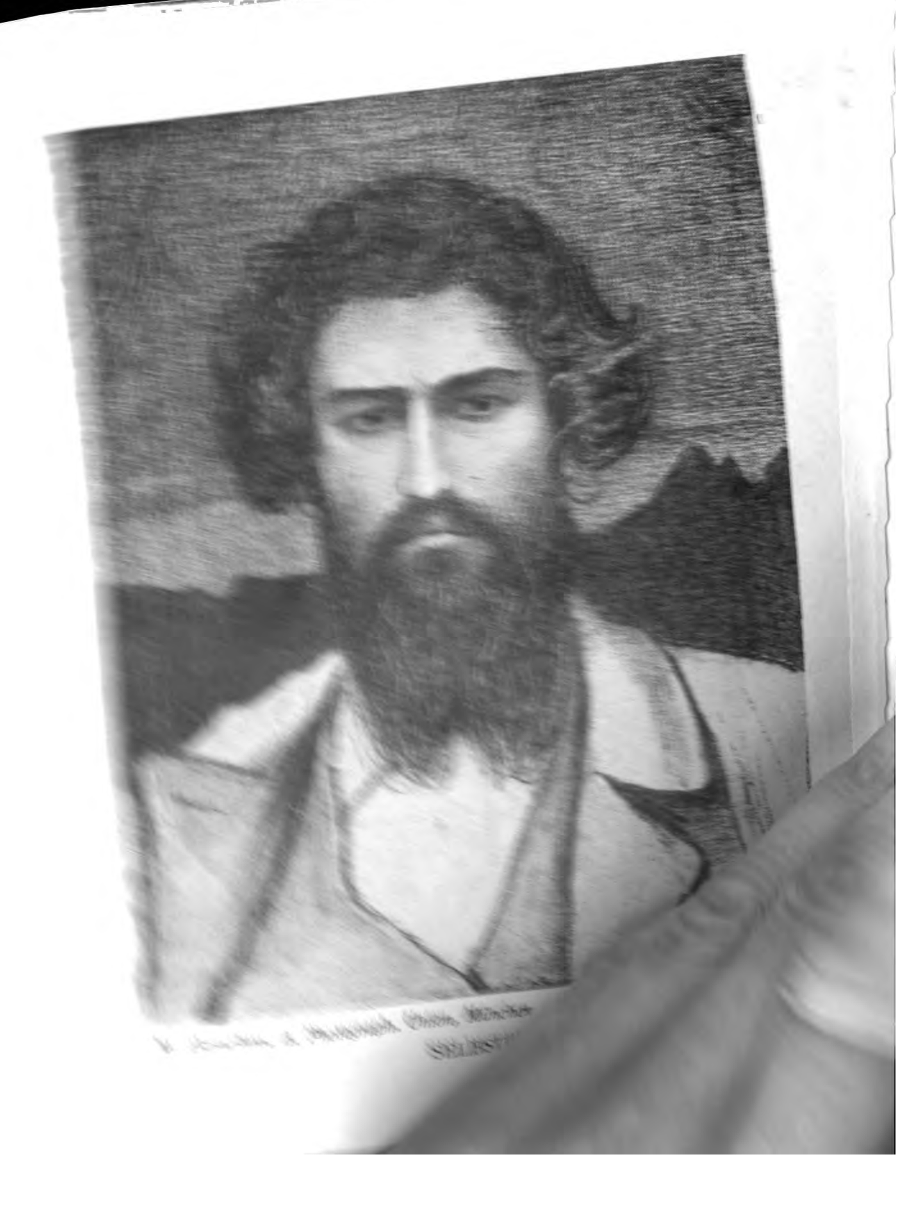
GIOVANNI SEGANTINI

VON

MAX MARTERSTEIG

MIT ZWÖLF VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

JULIUS BARD BERLIN



[illegible] Union, Münche[illegible]

[illegible]


DIE
KUNST
HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD MUTHER
ANTINI
STEIG
N TONÄTZUNG
BERLIN

ND
623
.S44
M38

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN

9543662-91

Der Tag der Tage, der grosse Tag im Feste des Lebens ist der, an welchem sich das innere Auge für die grosse Einheit in allen Dingen öffnet und die Allgemeinheit des Gesetzes erkennt; an dem es sieht, dass was da ist, sein muss und sein soll und das Beste ist. Emerson.

DIE alte Hoffnung auf das Tausendjährige Reich der Menschheit will nicht einschlafen. — Vom Urbeginn an unterm Widerspruch des Lebens leidend, findet das Geschlecht Linderung dieses Schmerzes im Träumen von einer kommenden erlösenden Einheit: ein Hirt soll sein und eine Herde, ein Vater und ein Volk, alle Menschen brüderlich und friedlich, stolz und demütig im Bewusstsein ihrer Gotteskindschaft, Herrscher über die Natur und getragen vom liebevollen starken Arm dieser ewigen Mutter, — so malt sich die Menschheit die Bilder ihrer Zukunft in unendlicher Mannigfaltigkeit. — Noch ist es fern in aller Wirklichkeit; in ihr ist der Kampf, den

die Gegensätze von Rassen und Nationen anfachen, den das Streben nach wirtschaftlicher und geistiger Freiheit schürt, noch die Regel. Gegen die Furcht und Hoffnung, an dem, woran uns Blut und Empfindung bindet, Einbusse zu erleiden oder Gewinn zu erzielen, vermag die Einsicht, dass hier unaufhaltbare Geschicke nach ehernen Gesetzen der Notwendigkeit sich vollziehen, nur wenig. Auch dem, der, ohne Gefahr für die Kultur zu fürchten, Asiaten, Germanen, Slaven und Lateiner gerne Seit' an Seite sähe, der den Buddha-Tempel, die Moschee mit der gleichen Ehrfurcht oder mit der gleichen Gelassenheit betritt wie das Gotteshaus des Christen, ist doch das Leben nicht freier geworden vom Widerspruch. Ja mit Neid vielleicht blickt er auf ärmere, rohere Zeiten, denen nur der eine wesentliche Zwiespalt feindselig war, der jedem Menschen, jedem Volke aus der auffälligsten Thatsache sich aufwirft: dass die zum Unendlichen berufen scheinende und strebende Seele immer an den Schranken der zeitlichen Enge des Daseins sich wundstösst.

Der Weg der Menschheit hat von diesem einfach zwiespältigen Anblick des Lebens nur immer weiter ab, zu immer vielfältigerem Auseinanderstreben der Kräfte geführt. Das Problem an sich zwar ist nicht verwickelter geworden, aber es begegnet uns nun in erschreckend vielen Verkleidungen. Im Grunde ist alle Lustempfindung

nur Vergessen unserer Endlichkeit, Ahnung unserer Teilhaftigkeit am ewigen Leben und alle Unlust, jeder Schmerz ist Furcht, wenn auch oft unerkannte, vor den zehntausend Toden, die, nach des Griechendichters Wort, „ein unabwendbar Heer von Leid und Plagen, dem Sterblichen ringsum“ stehn. Es sind alles nur Masken der uns feindlich scheinenden Brüder: Leben und Tod. Als Gut und Böse, Nutzen und Schaden, Gott und Dämon, Geist und Natur, Glauben und Wissen, Subjekt und Objekt treten sie uns entgegen, aber der Reigen, den sie um uns schlingen, in den sie uns hineinreissen, wird uns, wie der Prinzessin im Märchen der Tanz in den glühenden Schuhen, zur furchtbaren Qual. —

Darum hoffen wir auf das Dritte Reich, auf das Reich der Erfüllung, das im Grunde jede Religion ihren Bekennern verheissen hat, wenn manche dieser Zuversicht auch andere Formeln fand, als die Dichter der neutestamentlichen Offenbarung. Damit Frieden herrsche auf Erden, muss der Feind besiegt, müssen die Menschen Herr werden über den Zwiespalt in ihrem Innern, — anders wird diesem keine Vollendung ...

Unser Glaube an die Massensuggestionen, die man Religionen nennt, ist mählich bröckelig geworden; der weise Schwärmer, dem diese Seiten ihr Leitwort entliehen, hat uns zudem verkündet, „dass Seelen nicht in ganzen Paketen

gerettet werden können.“ Wir mussten einsehen, dass die alten Schlagworte von „Weltüberwindung und Hingabe an die Welt“ von Strebungen reden, die nur die Pole eines einzigen gründigen Triebes sind, an dessen Kette unser Dasein läuft. Nur ein Gott könnte beide Enden zugleich in seinen Händen halten; der Mensch wird immer nur des einen habhaft und muss es fahren lassen, wenn er das andere erhaschen will. Und ist es nicht Verblendung, es einem Gott gleich thun zu wollen? Überwinde, besiege die Welt und ich trete dir, meines Willens gehorsamem Vasallen, einen Theil ab meiner Weltherrschaft, — so sprach der alte Gott zu den Menschen alter Zeit. — Sind wir ihm ferner gerückt, seit wir mit diesem Lohn uns nicht mehr begnügen wollen? Hat unsere Gotteskindschaft nicht ein höheres Recht? In des Vaters Machtkreis ganz hineinzuwachsen? Den Tag zu beherrschen und die Nacht dazu? Gleich ihm selber, dem Gotte, die Enden der Kette zu fügen zum Ringe, das Ganze zu umfassen, das nur für ihn gemacht scheint, in seinem „ewigen Glanze“?

Nein, wir sind ihm mit unserm höheren Anspruch nicht ferner gerückt. Wir beten erst recht zu ihm, wenn wir zu unserer eigenen Kraft beten. Unser wachsender Stolz ist eine wachsende Andacht, ist immer reifer werdende Liebe, ist immer schwellenderes Vermögen, mit den Rhythmen seines Atems zu atmen, mit dem ruhigen

Blick seines Auges das Licht zu sehen und die Finsternis als untrennbar Eines.

Das ist der Sinn der neuen Religion, auf die des eben vollendeten Jahrhunderts grösste Menschen hingewiesen haben. Lebendig spricht sie zu uns aus den Schöpfungen der freigewordenen Einzelnen, die ihre Leidenschaft gewandelt haben zur Herrschaft über das Leid. Die haben uns gezeigt, wo das Dritte Reich liegt und wie es für jeden erreichbar ist. Sie haben seine Grenzen abgesteckt und Grundsteine gelegt zu den Tempeln neuer Andacht: Zu religiöser Erhebung leitet uns die von Weisheit und Liebe gleich durchdrungene Kunst Goethes empor. Der Gesang der Cherubim um den Thron des Herrn, der Traum eines Nichtauszudenkenden, Menschensinnen Unfassbaren, uns endlich ist er hörbar geworden in Beethovens Symphonien. Ein anderer Hiob, rang mit dem neuen Gott Friedrich Nietzsche, den, wenn einst Rausch und Hass verweht sind, die sein Wort entzündet hat, kommende Geschlechter als das religiöse Genie des Jahrhunderts verstehen lernen werden. Und als religiöse Maler im Geiste der neuen Zeit werden uns nicht mehr Cornelius, Führich, Veit oder Overbeck gelten, sondern Millet, Watts, Puvis de Chavannes, Uhde, — vor allen aber auch Giovanni Segantini.

Bei diesen Malern ist die religiöse Be-

deutung nicht durch ihre Stellung zum Christentum bedingt. Sie werden Erneuerer religiösen Geistes, indem sie die an der verbrauchten überlieferten Symbolik müde gewordene Empfindung ihrer Zeit auf einen höchsten Ausdruck unmittelbarer Wahrheit bringen und die Welt, unsere Welt, als das Reale, wirklich Seiende, unserem Vertrauen nahe rücken. Ob sie uns dabei wieder in den Stall von Bethlehem führen oder hinaus auf das dampfende Ackerfeld oder auf die letzte beweidete Trift der Alpen, immer lassen sie das Göttliche im Menschen, in Tier, Luft, Licht und Farbe lebendig werden und reden die Sprache der Seele ohne sich der Übersetzung in die der Dogmen zu bedienen. Aber doch die Sprache der Seele, nicht nur die der Form und der Farbe der Dinge.

Diese Sprache der Seele sieht man bei Segantini vor jedem Werk zu immer innigerem Gebet der Liebe sich sammeln: sie gibt endlich seinen reifsten Schöpfungen jene hoheitsvolle Würde, für die das Wort Heilig selbst dem Gottesleugner wieder sinnvoll wird. „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn!“ dieses Bibelwort dürfte unter jedem Segantini der letzten zwölf Schaffensjahre stehen. Und endlich wird das Gebet zum Hymnus.

Segantinis Kraft trat nicht sofort als die Offenbarung einer neu empfundenen Weltbeseelung in Erscheinung. Sein Leben ist der Aufstieg



Mit Genehmigung der Photograph. Union, München *Budapest, Landesbildergalerie*

DER LEBENSENGEL
(*Dea christiana*)

eines von einem unbeugsamen Instinkte geleiteten Wanderers zu einem Gipfel, den vor ihm keiner erreicht hat, den aber auch er zuerst garnicht sieht, den die strebende Seele nur immer von neuem ahnt hinter jedem letzten Schleier, der schon ein Ziel bedeuten mochte. Dieses Bild trifft nicht nur auf seinen äusseren Lebensgang zu, der ihn von den Niederungen Mailands allmählich hinauf in sein geliebtes Maloja führte. „Den Empfindungen von Liebe, Schmerz, Freude und Trauer Ausdruck zu geben", war das von ihm selbst bezeichnete nächste Ziel, — und sein fernstes: die „Gottheit im All" in Form, Farbe und Licht zu feiern. Die Armut seiner Jugend hat ihm grosse bildsame Eindrücke nur spärlich nahe gebracht; und später hat er in starkem Vertrauen auf die eigene Kraft und überzeugt von der Notwendigkeit, sich selbst erwerben zu müssen, was ihm Wachstum verhiess, solche Anregungen verschmäht. Und doch wird man finden, dass fast alle Möglichkeiten des künstlerischen Ringens seiner Zeit in ihm schlummerten. Aber nur denen ist er gefolgt, nur die hat er kräftig gemacht, die der ethischen Richtung seiner Persönlichkeit Vollendung versprachen. Jeder Stufe zur Grösse seines Kunstwerks entspricht bei ihm eine Staffel im Wachstum seiner Seele.

Wir werden drei Strecken in seinem Leben zu unterscheiden haben: die erste, die seinen Kampf, zur Kunst zu gelangen, umfasst, die zweite

auf den idyllischen Wegen seines jungen Ehe-glücks und die dritte und längste, die ihn örtlich und geistig immer höher hinaufführte zu immer lichteren Regionen einer noch unberührten Welt. In den Bildern aus der zweiten Periode erzählt uns der Maler kleine, schlichte Stimmungsgeschichten; eine rührende Romanze, ein schmeichelndes Volkslied schlingt weiche Reime um die melodischen Linien und Farben. Später ist der Inhalt seiner Bilder nur ein Textbruchstück zu einer mächtigen Fuge religiöser Musik. Von seinem Schaffen in der zweiten Periode, die er in der Brianza, dem Alpenvorland bis zu den Seen hin, nördlich von Mailand, verlebte, hat er selbst gesagt: „Die Natur war mir ein Instrument geworden, auf dem ich Alles spielen und ausdrücken konnte, was mir im Herzen sang. Und in mir sang es besonders von den ruhigen Harmonien des Sonnenuntergangs, dem intimen Wesen der Dinge; meine Seele war wie gebadet in grosser Melancholie und von unendlich süssen Empfindungen erfüllt." Die grosse Natur, die er dann aufsucht, ist ihm zunächst kein so gefügiges Instrument; um sie mit seiner Empfindung zu durchdringen, muss die Empfindung selbst erst zu der Grösse emporwachsen, die sich ihm in den überwältigenden Einsamkeiten, in der wogenden Flut von Licht und Farbe der Hochgebirgswelt offenbart. Denn hier ist nicht als [illegible] und intimes Wesen der Dinge [illegible]

heit. Im Frühlingskleide wie unter der Schneedecke, im Sonnenglast wie im Dämmer der Morgen- und Abendstunden, immer zeigt hier die Natur eine alles menschliche Mass überragende, zeigt sie tragische Grösse. Vom Ruhebette einer Stimmung aus ist der nicht beizukommen; eine Empfindung, die ihrer Herr werden will, muss selbst erst zu tragischer Gesinnung, zu einem Willen, der Sturm und Stille in sich birgt, der Bewegung und Ruhe, Kraft und Liebe zugleich ist, reifen. Kein von einem Heilandswort Bezwungener hat hingebender und so ausschliesslich von dem einen Drang geleitet diesem inneren Heranreifen entgegengelebt wie Segantini. Wo Tausende sich begnügt haben würden, von Zeit zu Zeit sich neue Anregungen und frische Begeisterung zu holen, da sieht Segantini fortan seine Heimat, da findet er die Welt, in der er künftig einzig leben kann, die er nicht verlassen darf, damit seine Seele auch nicht ein Atom der aus ihr geschöpften Kraft, ihre Schönheit als menschliche Kunst zu offenbaren, einbüsse. Selten ist durch ein Künstlerleben die Richtigkeit des Satzes, dass wahrhaft grosse Kunst stets einen grossen Menschen, einen heroischen Charakter voraussetze, so bestätigt worden, wie durch den Entwickelungsgang Segantinis. Und immer wird dieser Satz wohl richtig erfunden werden, wo man Virtuosentum von Kunst unterscheidet.

„Nicht Dienerinnen oder Dirnen“, sagt Segantini, „sollen fürderhin Poesie, Musik und Malerei sein, sondern mächtige und freundliche Herrinnen, die die Dreieinigkeit des Geistes bilden: Religion und Muse wird für sie die kosmische Evolution sein. Führerin die Wissenschaft, Quelle der Eingebung das hohe und heitere Naturgefühl.“ — Nicht um eine artistische Formel handelt es sich in Segantinis Bildern der reifen Zeit, nicht mehr um einen besonders interessanten Ausschnitt der Wirklichkeit, der durch ein Problem der Form, der Farbe oder des Lichts besticht; diese Bilder streben nach dem Ausdruck der Totalität der in der Natur wirkenden Kräfte und aller Empfindungen, der Menschensinne und Menschenseelen der Natur gegenüber fähig sind. Der Philosoph würde sagen, sie sind in jegliche Kategorie einbezogen. Das Einzelne ist stets „zur allgemeinen Weihe“ erhoben, der Atem des Alls wogt mit seinen brausenden Harmonien durch diese Gebilde und in edeler Bescheidenheit klingt in diese mächtigen Akkorde auf's bestimmteste auch die Melodie der persönlichen Empfindung des Künstlers. So will er es; er möchte gar nicht objektiv sein, — er ist in diesem wesentlichen Zuge ganz Neu-Romantiker.

Die Menschen, die Tiere, die er malt, wirken, von aussen her betrachtet, oft nur wie ein unendlich Gleichgültiges, wie in dem endlosen Raum versprengtes Dasein. Versetzen wir uns

aber ins Centrum dieser Wesen, so fühlen wir uns mit ihnen als das Herz der Welt. Der Strom der Ewigkeit fliesst durch Lebendes und Lebloses. Über diese Menschen, die in scheinbar stumpfer, wortloser Ergebenheit dem mühevollen Werk ihres Tages nachgehen, über diese Tiere, deren Gebaren das gesetzmässige Walten ihres Instinkts so sicher ausspricht, ist eine feierliche Grösse gebreitet. Die Harmonie, die Geschöpf und Umgebung verbindet, ist von ethischer Gewalt. Wer würde hier noch von „Landschaft und Staffage“ reden?

Ein fast unzugänglich fernes Stück Welt, ein fast ausserzeitliches, das nur durch Zufall noch übrig geblieben und gleichgültig zu sein scheint für alles, was in den Sammelplätzen der Menschen Kultur genannt wird, — dieser „Paesista-Poeta“ erhebt es zur Grösse eines homerischen Gedichts. Ein geschichtloses Stück Erde belebt er zur Scene eines Dramas, darin die treuerfasste unmittelbare Gegenwart des täglichen Geschehens zu mythischer Bedeutung sich aufreckt. Was an unfertigen Gedanken durch die Seelen dieser Menschen dämmert, dem findet er eine Sprache, beredt wie der Psalter Davids, liebedurchtränkt und ahnungreich wie ein Gesang Ossians. Und doch singt er nur die Erde, „den Tropfen am Eimer“, den letzten sogar, der niederrollt in die Ewigkeit, — aber der Abglanz aller Sonnen, aller Welten strahlt in ihm wieder. Nicht um

eine Linie überschreitet der Maler dabei die Wirklichkeit: und immer erreicht er den Ausdruck des Erhabenen ...

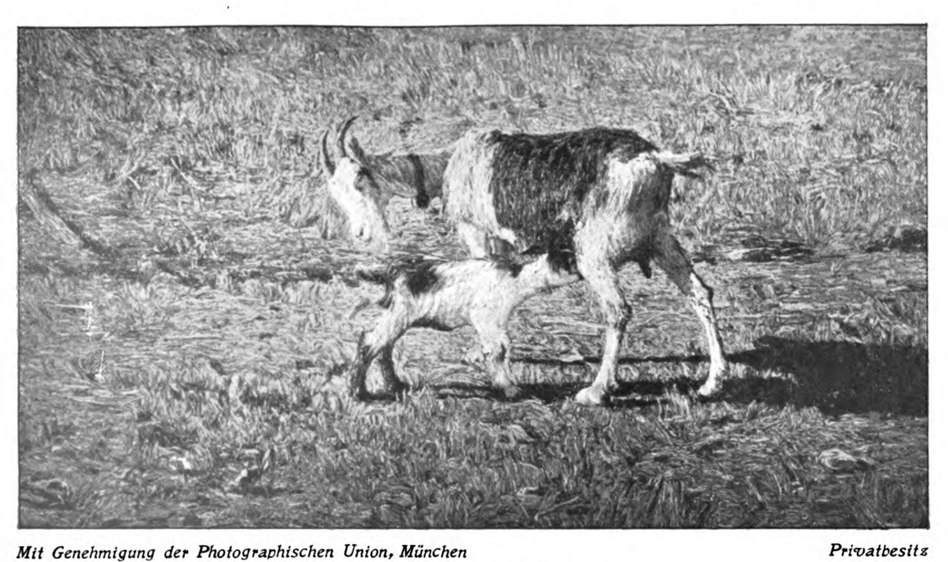
Am See von Silvaplana hat zehn Jahre früher, ehe Segantini in den Bergen des Engadin sich heimisch machte, Friedrich Nietzsche zu dem Bekenntnis sich gefunden: „Religion haben, heisst dem Leben einen ewigen Sinn geben, mitten im Endlichen das Unendliche fühlen und besitzen.“ Am See von Silvaplana begann der Zarathustradichter seiner letzten Einsicht das Gewand zu weben, entwarf er die Idee der „Ewigen Wiederkunft“. In Maloja, gleich jenem mehr noch als sechstausend Fuss „jenseits von Menschen und Zeit“, schuf Segantini jene stattliche Reihe seiner Naturbilder, durch die in wenigen Jahren sein Name zu einem gefeierten wurde in Paris, in London, in Wien. Aller Ehren Fülle hätte ihn in jeder dieser Kunstmetropolen erwartet; er aber blieb in seinen Bergen, denn alles Geleistete galt ihm nur als Vorarbeit: er holte aus zu einer monumentalen Darstellung der Alpenwelt, die den ewigen Kreislauf alles Lebens verklären sollte. Mythus und Allegorie, aus vertiefter Empfindung der Natur neu geboren, sollten den ornamentalen Rahmen beleben für die drei Hauptbilder: Die Natur, das Leben, der Tod. — Da erlag der kaum einundvierzigjährige Mann einer ihn plötzlich, jäh, wie ein launisch geführter Streich der von ihm so vergötterten Natur, überfallenden Krankheit.



Selbst diese Bilder — die zutreffend auch die Namen führen: Werden, Sein und Vergehen — hat er nicht vollenden können; in der Arbeit am dritten gebot ihm der Einhalt, dessen Majestät hier zu feiern der Künstler den Pinsel führte, der Tod. Und doch, auch unfertig wie sie sind, reden sie mit einer Grösse der Empfindung von so tiefem ethischen Erfassen der Welt wie nur ganz wenige künstlerische Schöpfungen unserer Zeit. Den Gläubigen an eine heraufkommende Tempelkunst können sie das Altarbild bedeuten für eine neue Kirche neuer Menschheit. In feierlichen Rhythmen predigt die Kunst hier mitten im Endlichen das Gefühl und den Besitz der Unendlichkeit. Auch in dem Schlussbild vom Tod wird kein Ton der Schwäche laut, der die Kraft dieses Bekenntnisses bräche. Still zu stehen scheint die kristallklare Luft des eisigen Winternachmittags, der da oben ein letztes Abschiednehmen sieht. Doch die gefurchte Stirn des Gebirgs, die den unbesiegbaren Willen zum Notwendigen verkündigt, überfliegt ein ernstes, friedvolles Lächeln. Die geballte Wolke selbst, die durch das reine Blau des Himmels zieht, klammert sich für eine Weile an die Firnen des Bergs: sie wartet auf den, dem sie den letzten Gruss der Sonne bringen will. Wie arm wäre gegen diese Feierlichkeit des grossen Schweigens, da die Natur den Atem in teilnehmender Ehrfurcht anzuhalten scheint, jeder

Wink auf ein Jenseits, wären Kranz und Baldachin als trostreiche Symbole der Liebe und der Ehre für den Toten. Ich trug dich hinein, ich geleite dich hinaus, ich die Mächtige, die Natur, deine Mutter, der du ewig angehörst! Und in stiller Ergebenheit — fast verlegen — verstummen vor diesen ehernen Worten die leidtragenden Menschen.

Segantinis Weg zu dieser grosszügigen, freien Religiosität führt nicht am Christentum vorbei, wohl aber darüber hinaus. Weil der Künstler nie Skeptiker war, ist er auch nie der Versuchung erlegen, die religiösen Vorstellungen rationalistisch umzudeuten. Die alten Symbole haben auch ihm noch Wert und gern verwendet er sie, die innere Heiligung sichtbar werden zu lassen, die seinen Menschen von der Stimmungsfülle der umgebenden Natur bewirkt wird. Zuweilen auch — und hier darf man vielleicht sagen: leider — hat er den Inhalt eines Bildes nochmals in einer symbolischen Allegorie wiederholt, wie in der Lünette zu dem „Glaubenstrost“ in der Hamburger Kunsthalle, wie in den Zeichnungen zu den halbkreisförmigen Oberstücken, womit die eben erwähnten drei Alpenbilder bekrönt werden sollten. Aber es giebt für ihn eine christliche Symbolik, die ihn sogar tief und dauernd beeinflusst, in die er seine stärkste Empfindung für die Heiligkeit des Lebens legt: das ist das Bild der göttlichen Mutter, — das Bild



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München *Privatbesitz*

LIEBEVOLLE MUTTER

der Mutter, die ihm immer göttlich erscheint. Auf allen Stationen seines Wegs zu den reinen Höhen seiner Welthingabe stellt er die Mutterschaft verherrlichend dar; ihr Gnadenbild zwingt ihn mit derselben Andacht auf die Kniee, wie die Allmutter des Lebens, die Sonne, wenn sie in strahlender Pracht über die schneeigen Gipfel steigt. Das gemalte Gedicht Dea Christiana und das Tierstück „Liebevolle Mutter“ reden gleicherweise von der Macht dieses Symbols; man kann auch die Innigkeit des Gebarens dieser Ziegenmutter zu ihrem Jungen wirklich „nur andächtig“ nennen.

Die Kunstgeschichte wird Segantini als die weitaus überragende Erscheinung unter den italienischen Malern des neunzehnten Jahrhunderts verzeichnen. Ohne ihn wäre der Anteil dieses Landes an der modernen Kunstbewegung fast unbeträchtlich. Seit Tiepolo hat die klassische Heimat der Malerei keinen Mehrer des Reichs wie Segantini, erblickt. Leider aber darf der Patriot der schönen Halbinsel diesen Wiedererwecker grosser Überlieferung nicht einmal voll für sich beanspruchen, — der alte Erbfeind macht ihn dem Lande streitig: Felix Austria hat auch hier das alte Glück; sie reklamiert, kraft der auch nach 1866 noch gültigen Landkarte, Segantini als ihres Schosses Kind. In selten schöner Weise hat Österreich diesen Anspruch

geltend gemacht: das K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht hat drei Jahre nach dem Tod des Malers „Sein Leben und sein Werk“ in einer monumentalen Veröffentlichung dargeboten. Zu der stattlichen Reihe zumeist sehr trefflicher Reproduktionen hat Franz Servaes mit feinfühliger Liebe den durch sorgfältigstes Studium gestützten Text geschrieben. Das vorliegende Büchlein jedoch durfte, gleich allen seinen Genossen, sich des Stolzes nicht begeben, ein eigenes Lebewesen zu sein, durfte sich nicht begnügen, einen Auszug des genannten Werkes darzustellen; sein Verfasser hat darum den Servaesischen Text so lange ungelesen gelassen, bis er aus den ihm erreichbaren Werken Segantinis, das Bild der Psyche seines Helden — seines Umworbenen, bescheidener gesprochen — aus Eigenem entwickelt hatte. Damit sei das Verhältnis dieses Versuchs zu der erschöpfenden Arbeit Servaes’ präzisiert. Mit aller Dankbarkeit konnte dann das österreichische Segantini-Werk benutzt werden, allem Thatsächlichen dieses Künstlerlebens feste Umrisse zu verleihen. —

In Arco am Gardasee wurde Giovanni Segantini am 15. Januar 1858 als zweiter Sohn dritter Ehe seinem Vater Agostino und seiner Mutter Margarete, die als Mädchen de Girardi hiess und aus Castello in Val de Fiamme stammte, geboren. Das Kind schien so wenig lebenskräftig, dass es die Nottaufe empfangen musste.

Die Mutter, ein Abkömmling alten, bäuerlich gewordenen Landadels, starb, als Giovanni fünf Jahre alt war, an einem von diesem Kindbett herrührenden Leiden. Der Sohn darf ohne Zweifel als ihrer Seele Kind und Ebenbild betrachtet werden. Schon die Erinnerung an die Mutter verdichtet sich dem heranwachsenden Knaben, Jüngling und Manne in der vorbildlichen Gestalt schöner Menschheit: eine hohe Erscheinung die müde unterm Druck eines Lebens einherging, das dem Sonnenverlangen der Seele nur trüben Schatten geboten hatte; „schön," sagt Segantini von ihr, „nicht wie eine südliche Morgenröte, sondern wie ein nordischer Frühlingsabend." Wenn man häufig einen nordischen, einen deutschen Zug in Segantini vorherrschend gefunden hat, so muss er ihn von dieser Mutter, die wahrscheinlich, wie zumeist der Landadel der südlichen Voralpen, longobardischer Abstammung war, ererbt haben. Vom Vater wissen wir wenig und das Wenige sagt nichts Anmutendes: er bringt den Knaben, als die Mutter gestorben, nach Mailand zu seinen dort lebenden Kindern erster Ehe, einem kleinen Parfüm-Fabrikanten, dem die Schwester die Wirtschaft führt. Aber bald verschwindet er mit dem erwachsenen Sohn aus Mailand und lässt den noch nicht sechsjährigen Knaben der Stiefschwester in Obhut, richtiger wohl zur Last, denn sie muss täglich auf Arbeit gehen und das Kind, mit kärglicher Nah-

rung für den Tag versehen, in der Dachkammer, die beide beherbergt, einschliessen. In diesen täglichen Einsamkeiten wird dem Knaben die junge Phantasie flügge, bald von Furcht befallen, bald von heftiger Sehnsucht nach freier Bewegung in der unbekannten Welt da draussen, nach dem Abenteuerlichen. Da hört er vom Dachfenster aus im Hofe drunten die Weiber von Einem reden, der zu Fuss nach Paris gewandert ist und dort sein Glück gemacht hat; alsbald befestigt sich im Kopf des Kindes der gleiche Plan, von dem es sich auch den gleichen Erfolg verspricht. Noch nicht sieben Jahre alt, läuft Giovanni eines Morgens durch das Stadtthor, wohinaus es, wie ihm sein Vater einst erzählt hat, nach Frankreich geht, die Landstrasse entlang . . . Nachts finden dann heimkehrende Landleute den vor Erschöpfung und Hunger entschlummerten Knaben, vom Regen bis auf die Haut durchnässt, im Graben liegen. Sie nehmen ihn mit auf ihren Hof; und da das Kind sich sträubt, wieder zur Schwester nach Mailand zurückzukehren, behält man es eine Zeit und überträgt ihm das Hüten der Schweine. Doch dieses bescheidene Glück der Freiheit ist nur kurz; er muss endlich wieder zur Schwester heim, die ihn dann bald einem anderen Stiefbruder im Tridentinischen zuschiebt, bei dem er Salami verkaufen lernt. Wiederum entläuft er mit einem Kameraden; diesmal sogar mit einem glücklich

gehobenen Schatz ausgerüstet, — Grund genug, dass ihn der Weggenosse bei erster Gelegenheit darum prellt und ihn im Stich lässt. Reuig muss er in seiner Hilflosigkeit wieder in den Wurstladen des Bruders zurückkehren. Inzwischen hat sich die Schwester in Mailand verheiratet und nimmt den Knaben aufs neue zu sich; aber es ist auf die Länge mit ihm nicht auszukommen. Giovanni ist knapp zwölf Jahr alt, — da beherbergt ihn die Mailänder Korrigendenanstalt für verwahrloste Kinder. Noch einmal macht er auch hier einen Fluchtversuch, dann ergiebt er sich in sein Schicksal, das ihn in der Schuhflickerabteilung der Anstalt zu einem nützlichen Glied der Gesellschaft zu erziehen sucht.

In dieser Zeit, so erzählte er später der Dichterin Neera, hat ihn der Jammer einer Mutter um ihr gestorbenes Kind seinen Künstlerberuf entdecken lassen: er zeichnete der Ärmsten den ihr entrissenen Liebling mit solcher Ähnlichkeit, dass sie getröstet von der sterblichen Hülle scheiden konnte. Auch in der Anstalt wird man durch Giovannis Zeichenkünste an den Klassenwänden auf seine Bestimmung aufmerksam und giebt ihn, als die Zeit dazu gekommen, einem Tüncher- und Malermeister, Namens Tettramanzi, in die Lehre. — Eine andere Version wiederholt für Segantini die Legende von der Entdeckung Giottos: er soll eines Tags ein Schwein so köstlich auf einen Stein gezeichnet haben, dass die

Bauern ihn im Triumph auf die Akademie geführt hätten. — Segantini hat selbst eine autobiographische Skizze seiner traurigen und vielbewegten Kindheit geschrieben. Man wird in ihr den späteren Aufputz nicht verkennen können, aber auch nicht die früh rege Phantasie. Nach ihren wesentlichen Zügen dürfen wir uns ein Kind vorstellen, das die Erinnerung an ein verlorenes, friedvolles in schöner Natur verlebtes Glück sich phantastisch vergoldet und je mehr eine fast krankhafte Reizbarkeit entfaltet, je mehr es unter Not und Roheit des ihm beschiedenen Lebens zu leiden hat. Den heftigen Drang zur Freiheit und Einsamkeit in einer selbstgewählten Welt zeigen die Fluchtversuche. Bei reichen inneren Anlagen empfängt der Knabe fast gar keine Bildung; erst die moralische Zuchtrute einer Besserungsanstalt holt hier das Notdürftigste nach. Eine Laufbahn also, wie darauf berechnet, ein mauvais sujet gross zu ziehen. Wenn der so Misshandelte trotzdem ein grosser, ja ein genialer Mensch wurde, konnten die Anfänge dazu sich wohl kaum anders als in aufgereiztem, revolutionärem Wesen, in trotzigem Pochen auf sein Anderssein äussern, das abwechselt mit der Flucht in ein Reich der Träume, der Mystik, wo die Seele geheime Nahrung sucht.

Und so finden wir ihn auch: als Freigeist verdächtigt, der Neigung zum Widerspruch verklagt in der Anstalt, verächtlich dann auf seinen

ersten Meister herabsehend, dessen armselige Handwerkerei ihn anekelt und zugleich doch zu freierer Entfaltung der Kräfte spornt. Endlich treten ein paar Menschen in sein Leben, die Brot für den Hunger seines Geistes haben; zwei Brüder, die Drogisten Bertoni, und ein anderer Freund, namens Dalberio, führen ihm die Schätze der Dichter zu. Sie lesen ihm vor: Les Misérables von Hugo, die Nächte, die Romanzen, die Elegien Alfred de Mussets und vom Anhören lernt Segantini diese Dichter auswendig. Aus ihrer Welt sucht er sich die Bausteine zusammen, das Haus seiner Seele für sich wohnlich zu machen, sucht er Klarheit über sein Innenleben zu schöpfen. Die Leidenschaft des Autodidakten packt ihn, um ihn nie wieder loszulassen: aus den Thaten grosser Menschen in Dichtung und Wissenschaft den Sinn des Lebens, das für ihn geltende Gesetz zu ziehen und so auf dem kürzesten Wege zu den Höhen des Daseins zu gelangen. Dann besucht er, anfangs nur in den Abendstunden, den Zeichenunterricht der Akademie; und kaum zu einiger Sicherheit gekommen, spielt der Schüler selbst schon den Lehrer und hilft sich durch Zeichenunterricht, den er in einigen Wohlthätigkeitsanstalten erteilt, zur Selbständigkeit. Er verlässt Meister Tettramanzi und wird Vollschüler der Akademie, wenn er schon kaum sechs Lire wöchentlich zu verzehren hat. Auf der Akademie zeichnet er mit

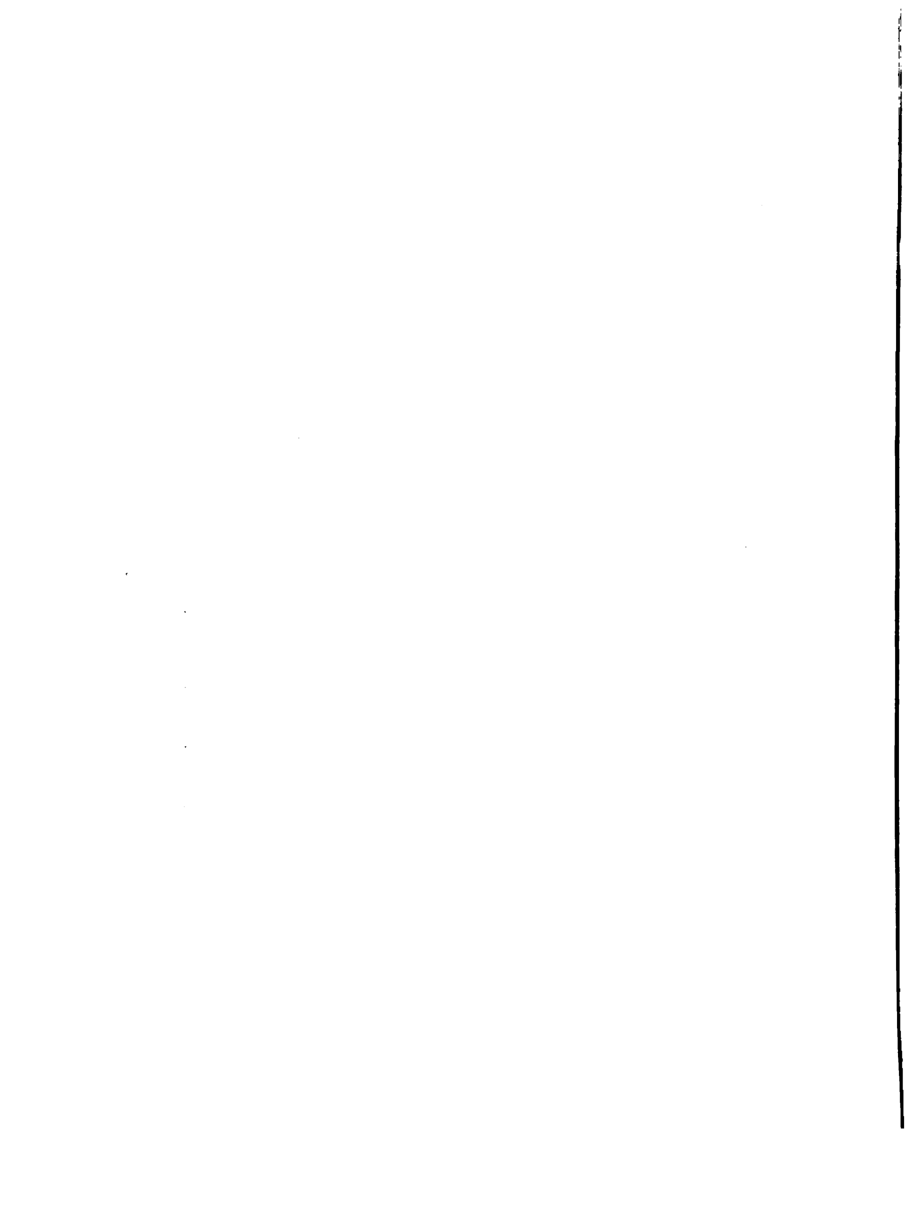
eisernem Fleiss und ohne die Ungeduld der Eitelen, die rasch alle Stufen überspringen möchten, zwei Jahre lang mit gespanntester Anstrengung, als wenn er gewusst hätte, dass der Dichter in ihm eine Gefahr werden musste, sobald an seiner Technik auch nur ein Rest von Ohnmacht haften blieb. Dennoch ist ein Teil der Lehrerschaft ihm feindlich, denn er sucht schon seinen eigenen Weg; er lehnt gespendetes Lob in einer Weise ab, die den Lober unter die Einsicht des Schülers verweist, und vor allem: er gilt unter den Mitschülern als ein Genie. Das ist überall gegen die akademische Regel. Es kommt zum Bruch, als man bei einer Ausstellung, um dem Hochmögenden einen Dämpfer aufzusetzen, seine Arbeit in unerreichbare Höhe hängt; Segantini macht dem Direktor auf offener Strasse eine heftige Scene, scheidet aus und verwindet den Groll gegen seine Beleidiger so wenig, dass er nach vielen Jahren noch die ihm zuerkannte Ehrenmitgliedschaft der Akademie ablehnt und das Diplom zurücksendet.

Diese Reizbarkeit seines Ehrgefühls behauptet sich auch in den Jahren der anerkannten Künstlerschaft neben der ihm eigen gewordenen Gelassenheit weltlichen Dingen gegenüber. Der Jury der Berliner Ausstellung, die ihn, der schon die goldenen Medaillen von Paris, London und Amsterdam empfangen hatte, im Jahre 1891 einer „ehrenvollen Erwähnung“ würdig fand, tele-

Mit Genehmigung der Photograph. Union, München

AVE MARIA BEI DER ÜBERFAHRT

(Zeichnung nach der ersten, zerstörten, Fassung)



graphierte er zurück: „In keiner Ausstellung der Welt, vom ersten Tage, wo ich ausstellte bis heute, hat es je eine Kommission gegeben, die sich befugt geglaubt hätte, mich zu beleidigen, ausser derjenigen von Berlin. Ich bitte nur um eine einzige Vergünstigung: mich öffentlich aus der Liste der von Ihnen Ausgezeichneten zu streichen.“ In den Jahren jugendlicher Gärung mochten ähnliche Stacheln wohl noch tiefer verwunden, doch fehlte es ihm auch nicht an Humor und nicht an einer in harten Kämpfen gewonnenen Furchtlosigkeit dem Geschick gegenüber. —

Der der Akademie halbfertig Entlaufene stellt sich nun getrost auf eigene Füsse und beginnt für den Verkauf zu malen: zunächst für den Drogenladen der Bertonis ein neues Schild, wofür er das Handwerkzeug zum neuen Beruf eintauscht, Ölfarben, Pinsel und Malpapier. Damit begiebt er sich aufs Land, nach Lecco am Comersee, wo er auch wirklich einige „Werke“ an freundliche Sommergäste verkauft. Im Winter aber giebt es dort keine Mäcene und arm wie zuvor kommt der Zwanzigjährige nach Mailand zurück in die alte Not. In der Strasse San Marco bezieht er ein bescheidenstes Quartier und malt tapfer weiter, was ihm vor den Pinsel kommt. So auch ein Chorgestühl der Kirche San Antonio, wobei er, das hereinströmende Licht darzustellen, wie einer Eingebung folgend, schon

das Gesetz der prismatisch zerlegten Farben anwendet, das er später so bemerkenswert vervollkommnen sollte. Das Bild erregt die Bewunderung seiner ehemaligen Mitschüler auf der Akademie und die jungen Leute, die früher schon den hungernden Kameraden oft durch heimlich auf seinen Platz gelegte Nahrungsmittel unterstützten, schiessen aus ihren Taschengeldern dreihundert Lire zusammen, womit sie den „Chor von San Antonio“ käuflich erwerben. Dieses Pronunziamento der jungen Künstlerschaft mag Segantini noch höher beglückt haben als das ihm gewiss auch unschätzbare Kapital; er fühlt sich jedenfalls durch beides nun in seinem Fache befestigt. In diese Jahre fallen dann fleissige Studien im Anatomischen Institut, für das er nach den gerade vorhandenen Leichen und Präparaten Anschauungsbilder zu malen übernommen hat. So entsteht als Hauptfrucht dieser Tätigkeit das Bild „Der tote Held“, das wohl von der „Beweinung Christi“ des Mantegna beeinflusst ist, in dem Realismus der noch kühneren Verkürzung aber und namentlich in dem Beleuchtungsproblem Eigenes eines starken Talentes kundgiebt. Nach drei Jahren selbständigen Schaffens fühlt Segantini festen Grund unter sich: zu den alten Freunden sind neue gekommen, die ihn schwärmerisch verehren. Die Schwester des einen, Beatrice Bugatti, wird 1881 seine Frau und begründet ihm sein sonnig-ernstes Familienglück,

die Kraftquelle seiner menschlichen und künstlerischen Vollendung. „Bice“ wurde seine Braut, als er sie, die erste wirkliche Dame, die ihm sass, als „Falconiera“ malte. Nicht minder bedeutsam für seine weitere Entwickelung war die Freundschaft mit den aus Ungarn eingewanderten Mailänder Kunsthändlern Alberto und Vittorio Grubicy. Alberto wurde der rechtlich und vornehm handelnde Makler für Segantinis Produktion, Vittorio, ein Mann von weitem künstlerischen Blick und reicher Erfahrung, der ästhetische Mentor des nun rasch wachsenden Autodidakten.

Die Berglehne, die sich von Mailand hinaufzieht zu den Alpenseen, die Brianza, wird nun von 1881 bis 1886 Segantinis Heimat. Der Reihe nach haust er mit seinem Weib, das ihm in dieser Zeit zwei Knaben schenkt, erst in Pusiano, dann in Castagnola am Luganer See, dann höher noch in Corneno und endlich in Caglio, oberhalb des Val Assina, wo das künstlerische Sehnen den ersten Eindruck des Landes, das er mit der Seele suchte, empfängt. Hier entstand 1886 das Bild „An der Barre“, der erste Voll-Segantini. — Menschen und Tiere, das Echo des Lichts in Morgen- und Abendstimmungen, die sanften Klänge von Formen und Farben in weichen Dämmerungen, — alles das hatte er in der Brianza der Reihe nach gemalt. Auch das erste Meisterstück der Raumkunst, die „Frühmesse“ mit der breiten gewundenen Treppe und dem bleich

leuchtenden Morgenhimmel. „An der Barre“ aber, das war der erste grosse Sieg über das Problem der sonnendurchfluteten Atmosphäre. Mit diesem Bild tritt der Maler und der Mensch, der Ethiker und der Techniker, in den Kreis seiner Reife.

Die Vollendung einer künstlerischen Persönlichkeit nach den beiden Richtungen hin, die Empfindung und Ausdruck bezeichnen, kann gewiss nicht abgelöst werden von den Bedingungen, die Charakter und Milieu in Wechselwirkung geschaffen haben. Es würde moderner Kunstbetrachtung schlecht anstehen, wollte sie sich zu dem Scheinbeweis verleiten lassen, die religiöse Weihe, die der Künstler im Zenith seiner Kraft den breit ausholenden Darstellungen der Allnatur zu verleihen wusste, sei der Leitfaden seines Strebens gewesen, der erkennbar schon in allem Schaffen auf den Vorstufen zu finden sein müsse. — Es steht endlich nicht mehr in Frage, dass es ohne vollendete Wiedergabe der sinnfälligen Seite der Dinge keine grosse Malerei giebt. Nur dass auch eine Seele hinter den künstlerisch verfeinerten Sinnen thätig sein muss, damit die Dinge nicht erstarrt als tote Abbilder wiedererscheinen, sondern beseelt, lebendig, in Fluss und Bewegung. Licht ist kein Zustand, sondern ein Vorgang, Farbe kein toter Stoff, sondern ein Spiel physischer Kräfte, Form und Kon-

struktion sind der Ausdruck eines zwingenden Willens in den Dingen. Erst wenn der Maler das an den Objekten sieht und im Abbild wiedergeben kann, reden wir von einem Erfassen der Erscheinung mit der Empfindung. Und nur einen Teil dieser Empfindung vermittelt der Verstand oder die Beobachtung. Das Wesentlichste sogar bleibt dem Erleben im eigenen Innern überlassen. Nur durch das Bewusstwerden der in uns selber rastlos wogenden Lebensflut, des Webens und Wallens in unserer Seele, erkennen wir die gleichen Eigenschaften in den Dingen.

Dem in Anschauung versunkenen Faust lässt der Dichter durch die Brüder, die der Betrachtende in Luft und Wasser kennen lernte, in deren tiefes Innere er wie in den Busen eines Freundes schauen durfte, — der eigenen Brust geheime, tiefe Wunder sich offenbaren. Mit dieser gewonnenen Kraft, die Wunder seiner seelischen Triebe zu verstehen, tritt der Künstler nun, statt empfangend, bestimmend an die Natur heran und sein hellsehend gewordenes Auge vermag so erst die eigentliche Wesenheit der Erscheinungen zu erkennen. Hat er das wunderbare Weben der eigenen Seele als des Weltgeistes Walten, als ein Gesetz verstanden, zu dem er alles, was er sieht und erfährt, in ein Verhältnis bringen muss, so wird sein Gefühl von der Welt der Schlüssel zu dem inneren Leben der Dinge. Wo ihm dann in

diesem unabweisbaren Drange, die Welt an sich und sich an der Welt abzumessen, eine volle Harmonie sich offenbart, da jubelt seine Seele in sieghaftem Glück; jede empfundene Dissonanz aber wird wieder seinem Schmerz beweglichen Ausdruck lehren. Und zwischen den Extremen von Glück und Schmerz liegen dann all die leiseren Nuancen der Empfindung, von denen Kunstwerke beherrscht erscheinen, die neben der durch die Wirklichkeitsnachahmung bewirkten Illusion als „Auffassung" sich ausprägen. Die Empfindung des Künstlers ist also eins mit seiner Weltanschauung; sie redet mit bezwingender Gewalt aus seinem Werke, ohne dass dieses „Gedanken" auszusprechen braucht. Wir sind empfindlich geworden gegen eine Malerei, die, von den Dogmen einer Religion oder von philosophischen Begriffen ausgehend, Tendenzen im Bilde Ausdruck geben will, aber wir blicken mit dankbarer Verehrung zu dem Maler empor, der den mit durstigen Sinnen erfassten Reiz der Erscheinungen zu erfüllen vermag mit der Gemütskraft religiöser Weihe und weiser Welteinsicht.

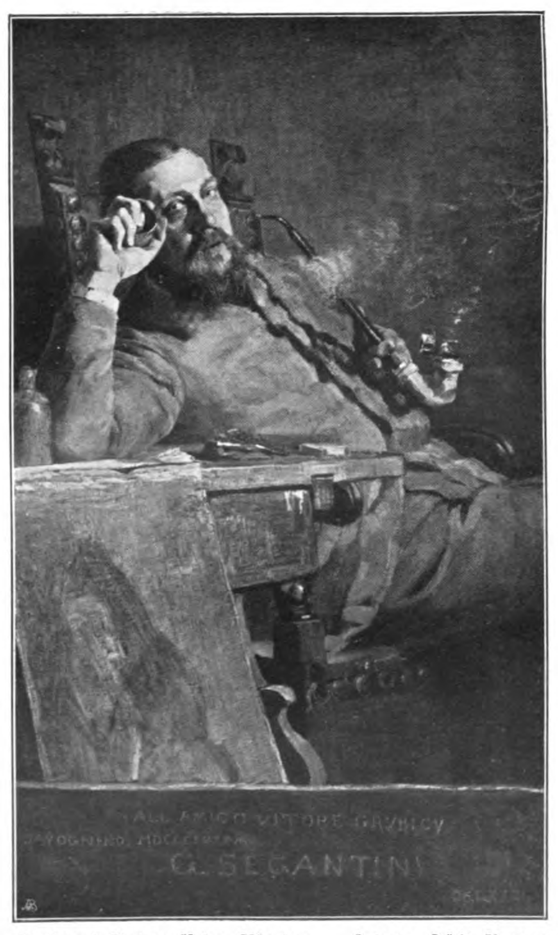
Das ist der Fall bei Segantini: der häufigst vollendete sinnfällige Ausdruck seiner Kunst ist von mächtigem Gefühl durchströmt und reisst zum unmittelbaren Miterleben der seelischen Bewegung fort, weil diese wieder so ganz die Sprache der Natur leiht, wahrhaftig ist wie das

Leben selbst. Jeder empfängt von dieser Wiedergabe der Natur, was er von ihr erfragt: dem Sehnenden, dem Ahnenden giebt sie eine beseligende Zuversicht, eröffnet ihm Ausblicke sub specie aeternitatis, dem Realisten giebt sie ein volles Genügen am gegenständlichen Reiz. Segantini ist Idealist und Realist zugleich wie jeder ganz Grosse in der Kunst. Oder, will man die abgestumpften Wörter Idealismus und Realismus umgehen: an der Leidenschaft, die sinnfällige Welt künstlerisch zu erobern, entzündete sich ihm eine immer tiefer dringende Weltempfindung und Weltanschauung.

Der Werdegang seiner Seele aus den Tiefen eines armseligsten Lebens empor, ohne reichere Ausblicke in die Welt, hüllt sich freilich, wie bei vielen grossen ethischen Persönlichkeiten, in den Schleier des Wunderbaren. Es ist immer noch nicht daran zu rütteln, dass Jesus aus Nazareth als Proletarierkind im Stall geboren wurde, eines Zimmergesellen Sohn und einer armen Jungfrau aus den Tiefen des Volkes. Die bis zu David und zu Abraham hinaufreichende Stammtafel, die der Rationalismus der Evangelienschreiber sich abgequält hat, erklärt so wenig wie der Versuch moderner Religionsphilosophen, die den Lehrer, Propheten und Heiland an den Quellen indischer und griechischer Weisheit wachsen lassen. Die starke Seele, der intuitive Trieb grosser Menschen, ist fast nie als das Additionsergebnis gepflegter

Kräfte in der Reihe ihrer Vorfahren oder in ihrer eigenen Entwickelung nachzurechnen. Man ist nicht rückständig gegen die wichtigste Erkenntnis, die das Jahrhundert gereift hat, wenn man den Zufall, der das Auftauchen der grossen Individualität aus einer gleichgültigen Reihe von Bedingungen bewirkt, als kein geringes Wunder ansieht. Vielleicht erklärt sich dieses Wunder als das zur Tätigkeit Erwachen einer hoch entwickelten organischen Form, die viele Geschlechter hindurch geschlummert hat, einer Keimzelle, in der eine unbeanspruchte Energie sich aufspeichern konnte, bis endlich ein glücklicher Umstand sie zur Entfaltung bringt. Wunderbar zudem bleibt bei Segantini die Entfaltung dieser Psyche in dem Milieu, das sie erwachend antraf. Er zeigt sich zwar immer stark von den Eindrücken des Lebens befruchtet, setzt sich jedoch fast immer auch sogleich gegen sie zur Wehr. Auch das weist auf eine in ihm unverbraucht und unverbildet schlummernde Kraft.

Im modernen Italien der Jünglingsjahre Segantinis fand jegliches Saatkorn liberaler Ideen den wilde Wucherung begünstigenden Mutterboden: die äusserste Linke der Wissenschaft, der Philosophie, der Gesellschaftslehre baute hier ihre Hochburgen. Der Bande der Scheu vor der weltlichen Autorität des Kirchenregiments entledigt, schlug die Skepsis, durch vielhundertjährige Erfahrung von der würdelosen Ver-



M. Gen. d. Photogr. Union, München *Leipzig, Städt. Museum*

BILDNIS VON VITTORIO GRUBICY



logenheit dieser angemassten Herrschaft genährt, in krassen Nihilismus um. Und in den niederen Volksschichten gerade fand der den schärfsten Ausdruck. Das Heilige stand tief im Preis wie nie. Davon blieb Segantini sicher nicht unberührt: er gilt in der Erziehungsanstalt, gilt auf der Akademie als Revolutionär und ist als junger Künstler ein Verächter des Alten. Das lebhafteste soziale Mitgefühl — wie nur verständlich — wird von ihm bezeugt, aber neben dem politischen auch religiöser Radikalismus.

Der Anblick der zum Popanz entwürdigten und besudelten Reliquien kindlicher Gläubigkeit macht ihm diese verächtlich, aber während der Kopf lebhaft für Freigeisterei sich erhitzt, sucht das Herz doch die Labe der Frömmigkeit. Er ist unermüdlich, sich Bildung zu erwerben: die Freiheit verkündende Methode einer nur noch natürlichen Betrachtung der Dinge lehrt ihn ein ganz modernes, durch rege Lektüre immer weiter ausgebildetes Verständnis der Natur, — aber dieses Verständnis ist ihm nur Stufe zur liebenden Verehrung der Welt, wird ihm der Schlüssel zu der in ihr waltenden ehernen und doch befreienden Gesetzmässigkeit.

Es ist die Zeit, da auch in Italien die Arbeiterbewegung in hohen Wogen aufschlägt, nicht nur das Proletariat der Städte um die rote Fahne schart, sondern weit in die ländliche, wirtschaftlich beispiellos verelendete Bevölkerung hinübergreift,

so dass Segantinis Jugend unmittelbar von ihr beeinflusst werden musste, — aber wieder setzt seine in Mitleidenschaft gerissene Seele ihr eigenes Ideal von Freiheit und Emancipation dem allgemeinen Zug der Zeit entgegen. Keines seiner Bilder lässt eine Anklage laut werden; wie er sich selbst daran geklammert in seiner freudlosen Jugend, verweist er die Menschen lieber auf ihren inneren Reichtum und betont den Heroismus der Arbeit. Statt Hass und Auflehnung hat er nur Liebe und Würde. Seine Seele tritt in eine entgötterte Zeit und schafft sich unter Ringen einen neuen Gott. Und in allem Kampf und Zweifel, den die ersten unsicheren Jahre des neuen Lebens ihm bringen, tritt immer sieghafter die Kraft hervor, die vom „Centrum im Herzen“ aus die grosse Persönlichkeit bildet.

Einmal dem ländlichen Leben hingegeben, ist Segantini seiner Selbständigkeit so gewiss, dass er nur höchst ungern wieder auf kürzere Zeit in die Stadt zurückkehrt; doch neigt er keineswegs dazu, ein bäuerlicher Asket zu werden, der allen beunruhigenden „Bildungsschwindel“ von sich fern hält. Der Zuschnitt seines Lebens in der Brianza, in Savognin und endlich in Maloja entsprach den Bedürfnissen vornehmer und fortschreitender Kultur.

In den gleichen Linien bewegte sich auch seine eigentliche künstlerische Entwickelung. Als

Knabe empfing er wohl nur Anregungen aus zweiter Hand: was er in den Kirchen von Trient und Mailand sah und auf den Strassen in den Ladenfenstern. Auf der Akademie hat ihm dann die Galerie der Brera die Kenntnis der Kunst aus den drei grossen Jahrhunderten seines Vaterlands vermittelt. Und das sah er, seinen eigenen Bekenntnissen nach, bereits nicht ohne einen Fonds eigener Anschauung, sah es mit dem kritischen Auge eines jungen Revolutionärs, dem das objektiv Grosse der Meister wohl den Ehrgeiz schürt, den deren Pathos aber nicht mehr verleitet. So setzt denn auch sein erstes Schaffen bemerkenswert selbständig ein. Aber manche selbstgefundene überraschende Errungenschaft lässt er zunächst wieder fahren, wie die in dem Chorbild angewandte prismatische Zerlegung des Lichts, wie die Art seiner Mailänder Strassenstudien, die auf die Wege des französischen Impressionismus weisen, zu dem er jedoch bestimmt keine Anleitung empfangen hat. Von den landsmännischen Malern seiner Zeit ist er sichtlich ebensowenig beeinflusst. Den mondänen Schimmer und Flimmer der Fortuny-Schule, die in Italien bis in die neunziger Jahre ausschliesslich den Ton angab, mied er wie schlechte, ihm die Fähigkeit zu atmen benehmende Luft. Die pathologisch-sinnliche Ausbeutung der kirchlichen Geschichte, die Morelli als Haupt der modernen italienischen Historienmalerei kenn-

zeichnet, spukt nur leise durch einige Bilder der ersten zehn Jahre Segantinis. Die Karnevalstimmung, die Micchetti um seine religiösen Genrebilder gleissen lässt, mochte auf ihn nur nach dem Gesetz des Konstrastes wirken: eben diese religiösen Rauschstimmungen hasst er, er, der der innigsten Kontemplation zuneigt. Wohl aber gerät er für eine Strecke unter den Einfluss der in den achtziger Jahren in Italien bevorzugten Genremalerei. Diese Muse, mit dem sentimentalen Lächeln, hat ihn zuweilen wohl angelockt aber nicht festgehalten; und weniger der Anfänger ist nachgiebig gegen sie gewesen als vielmehr der um Weib und Kind mit Sorgen belastete junge Vater. In dieser Requisitenkammer neuitalienischer Romantik ergreift ihn darum auch bald wieder die Sehnsucht nach der wahren Heimat seiner Seele.

In der Brianza endlich wird die Erinnerung aufgefrischt an den herben, frischen Luftstrom, der einst von den Bergen seiner Kindheit herab ihn gegrüsst hatte und der ihn nun überall zu suchen scheint. Und immer entschiedener wendet sich sein Auge von allem Spielerigen seiner Umgebung ab, von allem Niedlichen und nur Rührenden, und sucht den stillen, grossen, eindringlichen Ernst hinter den Dingen. Von novellistischer Geschicklichkeit zieht es ihn zu epischer Breite. Vom Ritornell, zu dem die Mandoline klimpert, zum Psalm, dem Föhn und Tramontana die Begleitung

Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

München, Neue Pinakothek

DIE SCHOLLE

brausen. Alle Schlacken und Schalen, einer gefall- und gewinnsüchtigen Civilisation, die der modernen italienischen Kunst so lange die Seele erstickt haben, so dass sie seit dem Abklingen der Renaissance in steter schwächlicher Koketterie verharrte, fallen von diesem Sohn des Landes ab und es leben ihm künstlerische Kräfte wieder auf, frei, triebhaft und doch auch einer formalen Schönheit wieder zuneigend, die man neuklassisch nennen möchte.

In der Brianzazeit ist der Hauptzuwachs an Segantinis Kunst der Sinn für Raum und Proportion. Durch diese Vorzüge weist er sich als echten Erben lateinischer Kunstüberlieferung aus, als Erben der köstlichsten Begabung romanischen Bluts. Die Darstellung von Menschen und Tieren wird schon monumental und mahnt an Florentiner Blüte, nur dass ihr malerischer Ausdruck nicht erst den Umweg über die plastische Kunstform nimmt, wie dort, sondern von einem zeichnerischen Impressionismus ausgeht. Eine bodenwüchsige Heimatkunst, die von der Seele ihrer Zeit bewegt ist und diese aus Dissonanz und Kampf zu Frieden und Harmonie leiten möchte, ist, was ihm vorschwebt. Er will nicht, wie die Kunst um sich herum, anklagen oder rühren, will nicht weinen machen und nicht berauschen, noch weniger will er den Harlekin spielen; er will auch nicht eine alte, hoheitvolle Schönheit, die sich dem Gefühl nach doch immer

jenseits unserer Strasse hält und nur den Dualismus wieder aufrührt, zu neuem Dasein galvanisieren, — er will neue Werte schaffen.

Diesen eigenen Sehnsüchten und Bedürfnissen kommt er von Stufe zu Stufe näher und eher als an alten italienischen Mustern oder an den Virtuosenstücken moderner Geschicklichkeit kräftigt er sich an den Leistungen verwandt Strebender, die er in seiner Einsamkeit freilich nur aus zweiter Hand kennen lernt. In Mailand hatte er von Tranquillo Cremona und von dessen Nachfolger, Mosé Bianchi, einiges angenommen; man darf wohl auch Fontanesi nennen, dessen Charakter Verwandtschaft aufweist, nur dass Segantini sich von Claude Lorrain und Poussin viel weiter entfernt als Fontanesi, der Erneuerer der Poesie in der italienischen Landschaft. Der grosse Zug der Linien für die weite Ebene, das Ineinsverwachsen der Figuren mit dem Raum, die Ruhe in der Bewegung, das bringt jedoch die beiden, Fontanesi und Segantini, nahe zusammen. Durch Vittorio Grubicy lernt er in der Brianzazeit Israels, Maris und Mauve kennen und schätzen; den stärksten Eindruck aber, den wieder Grubicy vermittelt, übt nun auf ihn Millet, den er in etwa fünfzig Photographien kennen lernt. Aus dem Werke des grossen Meisters empfängt er die Genugthuung, selbst das Rechte angestrebt zu haben. Denn es wäre falsch zu sagen, dass erst Millet ihn in seine

Richtung hineingezogen hätte. Als Segantini Millet kennen lernte, hatte er schon eine Reihe Bilder gemalt, die den oft hervorgehobenen Zug der Verwandtschaft nicht verkennen lassen. Doch ist nun der moralische Eindruck, den die ihm Verehrung abzwingende Kunst Millets in ihm bewirkt, von wichtigster Entscheidung: nun weiss er, dass Grösse und Wahrheit am Ziele seines Weges liegen.

Aus zwei verschiedenen Kulturen, und zeitlich durch eine Generation getrennt, sind diese beiden Menschen, Millet und Segantini, in einem so wunderbaren Gleichklang der Empfindung, der Begabung, der ethischen Richtung aufgewachsen, dass man an eine Seelenwanderung glauben möchte: die künstlerische Potenz Millets, die der französischen Kunst eine Neugeburt bedeutete, tritt an anderer Stelle wieder in Erscheinung, mit derselben Mission und mit dem gleichen Erfolg. Es mag eine Stunde unendlicher Weihe gewesen sein und eines erhabenen Glücks, als Segantini an dem älteren Meister sich zum sicheren Selbstbewusstsein fand. Der Kunst Millets giebt das bretonische Blut des Malers eine noch strengere, man möchte sagen, eine puritanische Note. Millet las nur und immer wieder die Bibel: der strenge Atem Jahwes liegt wie eine schwere Atmosphäre über seinen Bildern. Segantini ist pantheistischer, darum unendlich bemüht, auch dem letzten Gegenstande noch, den er in seine

Darstellung einschliesst, den Schimmer selbständigen Lebens zu verleihen, das mitklingen muss in der Symphonie des Ganzen.

Von den Erfahrungen in Caglio angeregt, macht sich Segantini im Jahre 1886 im Graubündtner Land, in Savognin, heimisch. Der Ort liegt abgelegen, auch von der Strasse der sommerlichen Alpengäste. Die Berge und seine Familie, die nun schon vier Kinder zählt, dann noch ein paar schlichte Menschen um sich herum, — das ist nun für acht Jahre die Welt, der er unendliches Glück verdankt zu haben bekennt. In ihr sieht er alle Bedingungen erfüllt, das Grosse und Eigene in sich zur Entfaltung zu bringen. Als für einen Sommer Vittorio Grubicy, der ehemalige Mentor ins Reich der Ästhetik, zum Besuch hinaufkommt, ist er erstaunt über die gewonnene Selbständigkeit des Freundes, ein bischen auch verärgert über die Ablehnung alter guter Lehren, schliesslich aber doch von Verehrung bezwungen für den zum Meister gereiften ehemaligen Schüler, der unbeirrbar in der klar erkannten Aufgabe seiner Lebensarbeit schwelgt: die Welt des Hochgebirgs als Maler zu erobern.

Es wird nicht wenige geben, denen Segantinis Alpenbilder eine nicht gleich zu deutende Schwermut auslösen, nicht wenige, die in ihnen den Schmerz vorklingen fühlen. Das sind die, die





Mit Genehmigung der Photograph. Union, München — *Engadin, Familie Segantini*

DER TOD (DAS VERGEHEN)

Schlussbild des Triptychons der Alpenwelt



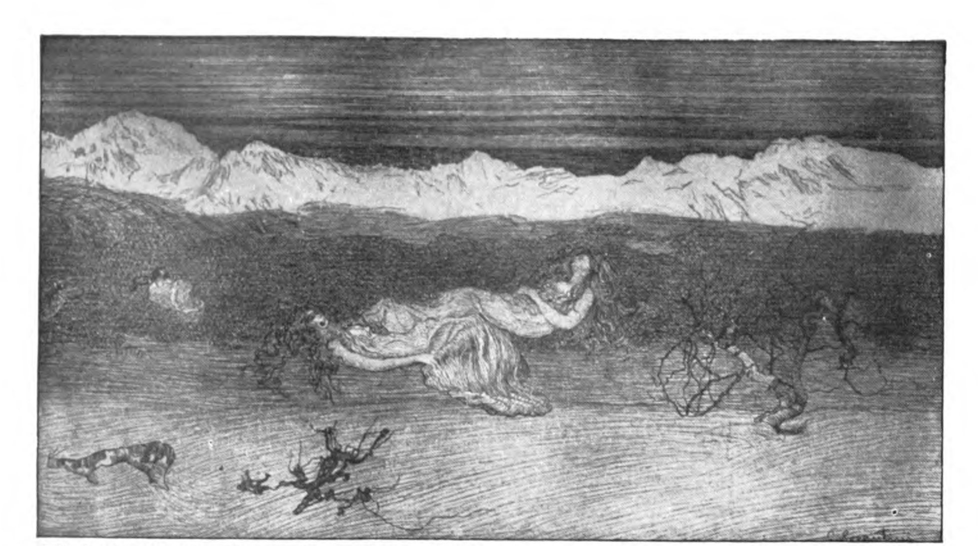
in einem durchaus vertrauten Verhältnis zur Natur zu stehen meinen, die ihr Lächeln kennen und ihr Zürnen, aber nicht das verhaltene Schweigen ihres erhabenen Gleichmuts, vor dem sie erschrecken, wenn sie es gewahren. Es ist dasselbe Gefühl, das jeden überkommt, der zum erstenmal das wirkliche Hochgebirge betritt: ein Schwingen zwischen Glück und Bangen. — Die künstlerische Bewältigung der grossen, der einsamen Natur ist ja recht eigentlich erst die That des neunzehnten Jahrhunderts; sie erzählt am eindringlichsten von jener fruchtbaren Wechselwirkung zwischen den ethischen und den künstlerischen Kräften dieser Zeitstrecke. Die Lyriker der Natur und die Landschaftsmaler haben nicht weniger als die Pioniere der Technik beigetragen, die Klüfte zu überbrücken, die den Menschen früherer Zeit von der wilden Natur trennten. Und wie der Ingenieur seine Wunderwerke zustande brachte, indem er der Natur ihre Kräfte ablauschte, um sie in der Maschine zu systematisieren, kann man von dem Landschaftskünstler des Jahrhunderts sagen, er habe zuerst die Seele des Naturlebens aufgesucht, sei ihr gefolgt, anstatt wie bisher seine eigene Stimmung, seinen menschlichen Begriff von Schönheit und Erhabenheit ihr aufzuprägen. Es ist wieder der Faustische „Panpsychismus“, der diese eigenartige Vertiefung des modernen Geistes bewirkt hat. Nur ist die moderne Malerei noch über die Goethische

Anschauung hinausgeschritten: wenn sie nun von den Felsenwänden, aus dem feuchten Busch, Lebewesen aufschweben lässt, so sind es nicht mehr der „Vorwelt silberne Gestalten", nicht mehr Heroen der Antike, sondern der Natur eingeborene, aus der Vermählung von Naturgefühl und Phantasie entsprossene Wunderwesen, wie bei Corot und Böcklin, sind es die in menschliche Gestalt symbolisierten Kräfte der Natur, wie bei Millet und Segantini. Denn nicht gleich und nicht allen wandelt sich das überwältigende Erleben in der Natur zum lieblichen Gleichnis. Millet kam immer wieder befangen aus dem Walde bei Barbizon zurück, befangen „von seiner Ruhe und erschrecklichen Grösse", in Furcht versetzt durch die geheimnisvolle Sprache, die „dies Gesindel von Bäumen miteinander plaudert", und darum stellt er der Mystik der Umwelt den in ihr aufgewachsenen Menschen gegenüber: diesen wortkargen, poesielosen Helden der Arbeit, der Scholle, der dienend und der Natur gehorchend sich zum Herren ihres Geheimnisses gemacht hat. Der uns darum gross erscheint, weil er gross ist in seinem furcht- und fraglosen, elementaren, wenn auch dumpfen Einklang mit der Natur. Meunier hat diese Menschen dann, wie es die Plastik fordert, zur Selbständigkeit gebracht, — aber die Natur, die sie trägt, steht unsichtbar um diese Gebilde herum; man kann sie nicht wegdenken. Segantini begegnete

ihnen im Alpenhochland und erkannte sie als die Helden seiner Weltaneignung, seiner Weltüberwindung. Vielleicht trifft auch auf seine Menschen zu, was Delacroix über Millets Bauern urteilte: dass sie eine zu anspruchsvolle Haltung bewahren. Sie scheinen etwas zu ausdrücklich „biblisch“, zu streng von ihrem Ethos beherrscht, als wenn der Zufall des Lebens, seine Willkür an ihnen nicht mehr Teil hätte. Man kann an Segantinis Bilde „Meine Modelle“ allenfalls das Mass der Stilisierung einschätzen, das er ihnen verleiht. Aber diese Steigerung der Empfindung war untrennbar von der endlich erfüllten Sehnsucht nach dieser Grösse der Natur. In Anschauung vor ihr versunken, die ihm mit dem Antlitz der frühentrissenen Mutter entgegentrat, ergriffen von dem erhabenen Schmerz, von der Schönheit und Trauer, von der Fülle und Armut, von der Verschwendung und Beschränkung, die sie hier oben zeigte, musste seine Seele sich zur Feierlichkeit stimmen. Und hier, aber auch nur hier allein, steigt seine Kunst in ihrem Eigenwert zur Unvergleichbarkeit.

Calame und seine Schule haben der Alpenwelt immer nur die äusserliche Seite abgewonnen; ihre Bilder halten eine Distanz aufrecht zwischen dem Vordergrund, der nicht nur unseres Sehens, der auch des künstlerischen Erfassens feste Basis ist, und den in unnahbarer Grösse und Gewalt sich aufreckenden Riesen des Gebirgs. Der Stand-

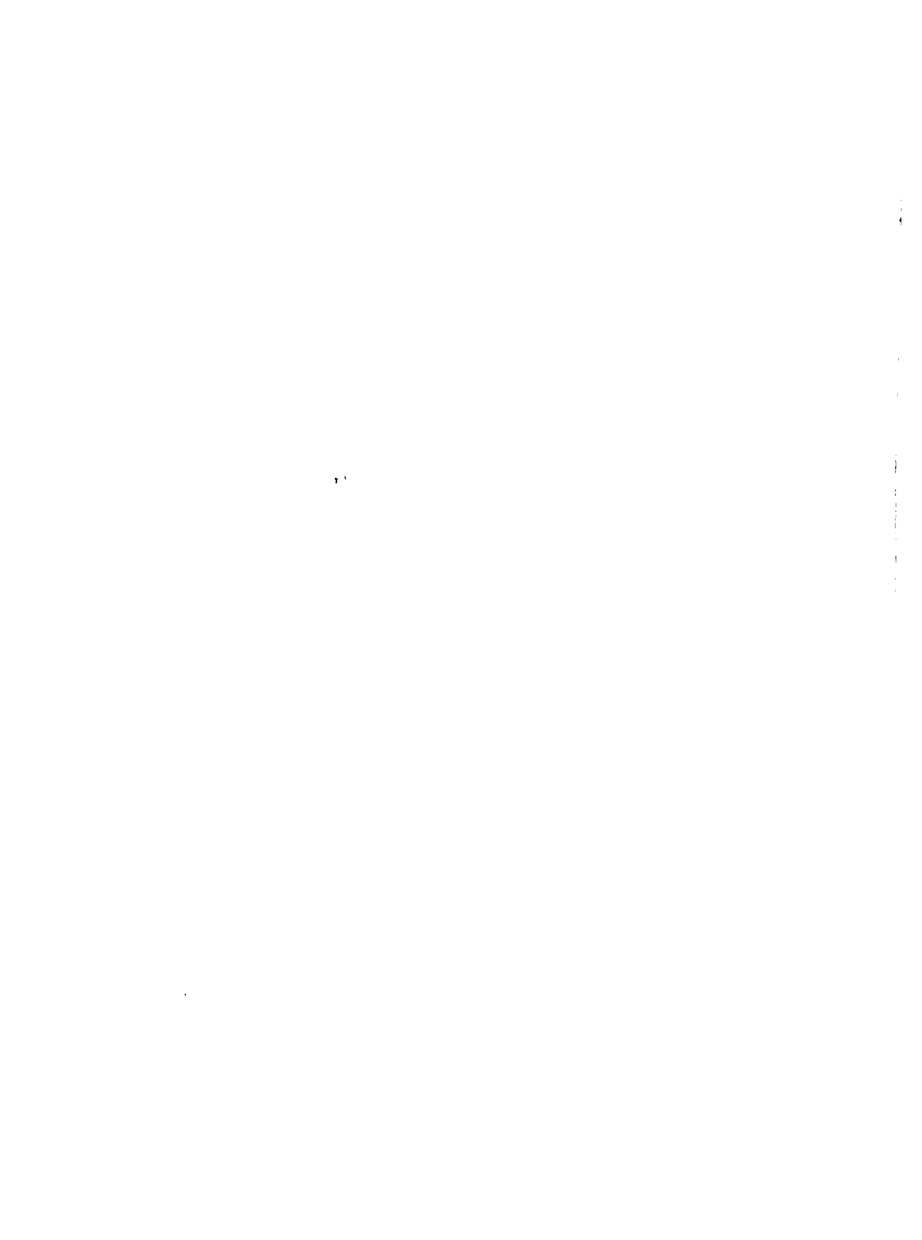
punkt des Aussichtswagen, wird bei ihnen kaum aufgegeben. Vor einem Calame steht man immer mit vielen; die Reisegesellschaft, die Bergführer sind hinter uns und geniessen mit uns das Schauspiel oder stören uns darin, es zu geniessen. Wir werden keinen Augenblick die Empfindung los, dass wir hier, wie der Maler, nur zum Besuch sind. Bei Segantini stehen wir allein auf dem weitgedehnten Hochplateau, das die Schneeberge wie eine feste Mauer umschliessen; was beim Aufstieg und von aussen gesehen coulissenhaft hintereinander zu liegen schien, ist weit auseinandergerückt und es umfängt uns eine ungeahnte Welt. Der Weg, der in sie hineingeführt, scheint verschwunden und auch hinaus scheint keiner zu weisen. Die Berge liegen zusammengeschrumpft, aber was sie an Höhe verloren haben, ersetzt die schreckhafte Deutlichkeit ihrer Formen. Wie steinerne Riesenhunde liegen sie ringsum gelagert und verwehren uns mit höhnischem Knurren das Entrinnen. Wie Lunge und Herz erst eine Gewöhnung an die dünne Luft brauchen, so braucht die Seele erst einer Frist der Gewöhnung an diese schreckhafte Weite und Stille, so die Augen erst ein Vertrautwerden mit dieser schreienden Deutlichkeit der Formen und Farben. Und wer gar eine erste Nacht einsam und allein in einem Hochgebirgskessel den Schlummer sucht, ohne ein schützendes Dach über seinem Haupte, der weiss, was das Grauen vor der Erhabenheit



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München *Liverpool, Museum*

DIE HÖLLE DER WOLLÜSTIGEN

(*Nirwâna*)



grosser Natur bedeutet; er wird sich Dantesche Kraft wünschen müssen, das lebendig schildern zu können und die endlich erfolgende Entrückung der Seele zu einer wundervollen Ergebung.

Von diesem Kampf zwischen der schier jagenden Steigerung der Empfindung, des Wollens, des Betonens des Eigenlebens und der menschheitfremden, gelassenen, eisigen Ruhe der umgebenden Natur erzählen Segantinis Bilder: häufig nur noch als eine nachschwingende Erinnerung an einen zur Ruhe gebrachten Sturm, zuweilen wie ein Gebet des Dankes aus ernster Siegerstimmung heraus, der jedes Frohlocken fremd ist, manchmal aber umschweben sie auch noch die Phantome der geängsteten, ringenden Seele.

Der Atem der organischen Welt, der zwischen den leuchtenden Gestirnen droben und dem lebentreibenden Gestein der Erdenrinde webt und wallt, wird unseren Sinnen, unserm Denken zum schicksalschwangeren Zwischenreich: an diesem Schleier der Luft, der das Mysterium der Ewigkeit uns zu verdecken und doch auch zu enthüllen scheint, haftet die Menschenseele mit all ihrem Lieben und Bangen Mit Dankbarkeit, wenn er dem „sonnenhaften“ Auge erlaubt, mit langender Sehnsucht in die Flut des Lichts zu tauchen, wenn er die Schönheit des kommenden, des scheidenden Tags in zarteste Farben hüllt, aber auch mit Furcht und Trauer, wenn seine düsteren Falten

das festumrissene Bild der Natur in nächtige Schatten schlagen. Bis zur Wesenlosigkeit verfeinert, umhüllt nun dieser atmosphärische Schleier die Landschaften des Hochgebirgs und bewirkt so die wunderbare Deutlichkeit der Dinge, das Vorherrschen der Lokalfarben, den tiefen neutralen Ton des klaren Himmels, die schwere Dichtigkeit der Wolken. „Elysisch“ dürfte man seit Böcklins Gefilde der Seligen diesen durch eine fast wesenlose Atmosphäre bedingten landschaftlichen Charakter nennen, denn mit jenem Bilde trat das Phänomen zum ersten Male in der Kunst auf. Böcklin kam es darauf an, diesen Charakter fast ins Absolute zu erhöhen: die atmen keine Luft der Sterblichen mehr, die er uns dort entgegenführt. — Segantini aber löst stets absichtlich diese elysische Stimmung durch einen realistischen Symbolismus wieder auf. Nicht nur die Menschen, die Tiere dieser Landschaft tragen ihre Erdenschwere, auch die Atmosphäre selbst durchzittert noch der Atem irdischen Schicksals. Etwas rätselhaft Drohendes verdichtet sich zu den sonderbaren Formen der Wolken, klingt in deren schweren Farbenaccorden wieder. Wie grosse halbdiaphane Kiesel, wie von Meereswogen glatt gewaschene Basaltklötze schweben sie in dem reinen Äther, wie gegen das Gesetz der Schwere verstossend, das wir überall voraussetzen. So scheinen sie Stuhl und Schemel des Schicksals, das auch über diese Höhen hinaufreicht.

Oder aus den Thälern, wo die Menschen sich stossen und drängen, aus den Betten der Ströme, wo das Leben in Leidenschaften wogt, steigen die Dämpfe klagend herauf zu den friedlich-ernsten Einsamkeiten. Für eine Weile umhüllen sie den an hoher Berglehne Wandernden, oft so lange, dass er Stunden und Stunden warten muss, bis der schmale Pfad, der an den Gefahren des Bergs vorbeiführt, von ihnen wieder freigegeben ist; unterdessen kommt die Nacht und nun fegt der Thalwind die Nebel über den Kamm und silbern überflutet das Mondlicht die beschneite Berghalde. An dem Knieholz aber, an den Arven und Lärchen sind Fetzen der Wolkenjagd hängen geblieben; die wallen nun in der Nachtluft und gaukeln der Phantasie fratzenhafte Gebilde vor, die an der Menschenniederungen Jammer erinnern und an die Entartung heiligender Naturempfindung. Der Maler sieht sie als frevelhafte, ungetreue Mütter, als an die Wollust verlorene Kinder der Erde. — Die Bilder, die hier gemeint sind, Die Hölle der Wollüstigen, auch Nirwâna genannt, vom Jahre 1891 und Die schlechten Mütter von 1894 haben die Kommentatoren in Atem gehalten und Segantini den nicht ganz abzuweisenden Vorwurf verstiegener Gedankenmalerei eingetragen. Das von der Natur gegebene Motiv aber sollte man doch nicht verkennen.

Hier klingt eine Saite von Segantinis Wesen an, die von einer zarten, in Einsamkeiten der Kind-

heit, in mancherlei schreckhaftem Erleben seiner schicksalsreichen Jugend genährten Sensibilität Zeugnis giebt; diese Empfindsamkeit machte ihn auch gewissen Vorstellungen spiritistischer Lehren geneigt. — Der Künstler hat von jeher das Leben seiner Seele als ein reales zu betrachten sich das Recht genommen: was für die Empfindung existiert, das ist auch für den künstlerischen Sinn sichtbar und bildbar. Auch Segantini greift, kraft seiner Seele, hier in ein Kunstgebiet, das allein die Verwechselung der künstlerischen mit der wissenschaftlichen Betrachtung der Welt für eine Weile in Verruf bringen konnte. Das Bild der Wollüstigen lehnt sich aber noch ausdrücklich an eine buddhistische Sage an, nach welcher die Versündigerinnen an der Liebe im Tode verdammt sind, auf öden Schneefeldern klagend umherzuirren. Empfindet man vielleicht bei den Ölgemälden der beiden genannten Stoffe das Gedankenproblem peinlich und „unmalerisch“, so wird man die nach ihnen geschaffenen Zeichnungen in blau- und weissgetöntem Sgraffito mit um so grösserer Befriedigung geniessen. Man erinnert sich dann dankbar der feinen Worte Klingers über die Grenzen zwischen Malerei und Griffelkunst.

Ein leiser moralisierender Inhalt dieser Bilder ist nicht in Abrede zu stellen; doch überwiegt die Betonung des Mitleids mit den von der Natur Abgefallenen. Vor dieser Abtrünnigkeit will er warnen, wenn er dem eitelen Mädchen,



M. Genehm. d. Photograph. Union, München *Mailand, Privatbesitz*

MORGENSTUNDE

(*Unvollendet*)

heit, in mancherlei schreckhaftem Erleben seiner schicksalsreichen Jugend genährten Sensibilität Zeugnis giebt; diese Empfindsamkeit machte ihn auch gewissen Vorstellungen spiritistischer Lehren geneigt. — Der Künstler hat von jeher das Leben seiner Seele als ein reales zu betrachten sich das Recht genommen: was für die Empfindung existiert, das ist auch für den künstlerischen Sinn sichtbar und bildbar. Auch Segantini greift, kraft seiner Seele, hier in ein Kunstgebiet, das allein die Verwechselung der künstlerischen mit der wissenschaftlichen Betrachtung der Welt für eine Weile in Verruf bringen konnte. Das Bild der Wollüstigen lehnt sich aber noch ausdrücklich an eine buddhistische Sage an, nach welcher die Versündigerinnen an der Liebe im Tode verdammt sind, auf öden Schneefeldern klagend umherzuirren. Empfindet man vielleicht bei den Ölgemälden der beiden genannten Stoffe
peinlich und „unmalerisch
ihnen geschaffenen Z
weissgetöntem Sgraf
friedigung geniess
dankbar der fei
Grenzen zwisch

Ein leiser
ist nicht in
die Bet
Natur
will

das den Schnee seines Körpers, das Gold des reichen Haars im blanken Spiegel eines Wiesenquells bewundert (Die Quelle des Übels), aus dessen Tiefe ein teuflisches Ungetüm heraufsendet. Doch keine Gebärde verrät, dass das törichte Kind selbst die Gefahr ahne. — Auch das in seligem Glück, treulich umschlungen, in schönheitsschwellendem Rhythmus, zwischen blühenden Alpenrosen, der kühlen Wiesenquelle zuwandelnde junge Paar wird den Engel der Liebe gar nicht sehen, der dort die Wache hält (Die Liebe an der Lebensquelle). Die mächtig gewölbten Flügel, aus Licht gewoben, umhüllen den Himmelsboten mit dem Antlitz voll Liebesernst, über das es wie leise Schwermut zuckt, wenn ein neues Paar dem Quell sich naht, der nur denen Segen spendet, die reinen Dranges aus ihm schöpfen.

Segantinis Symbolik dieser Art, wenn sie auch in überkommenen Vorstellungen sich ausspricht, darf als eine visionäre Umdeutung der Natur bezeichnet werden; seine Engel und seine Genien, wie die in dem Triptychon Musikalische Allegorie, sollen keine transcendenten Wesen sein; sie sind dem hellsehenden Auge körperhaft gewordene Naturseele. Eines der schönsten Gemälde dieser Art, Morgenstunde, ist leider unvollendet geblieben: die vor den Strahlen der Morgensonne zerflatternden Nebel werden hier zum Reigentanz der „Sâlicen Froûwen“ der Alpensage. Wo

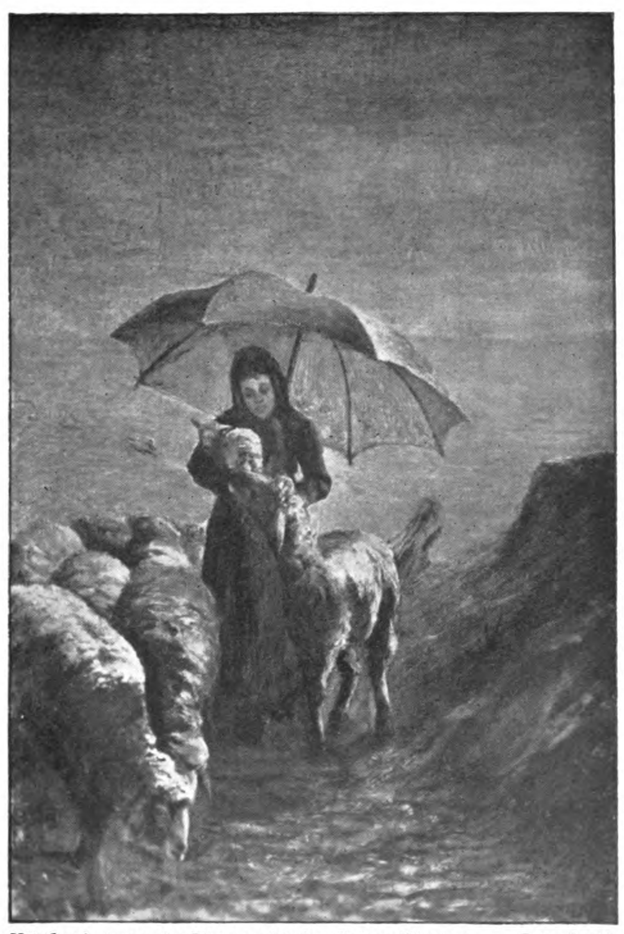
Segantini selbständige Phantasiegebilde schafft, bei denen dieser Zusammenhang mit der Natur gelockert erscheint, entgeht er nicht immer der Gefahr, sich an eine leere Form zu verlieren. So in einer Aurora, die Dea pagana genannt ist und in einem schräggestellten Oval des Rahmens gut den Rhythmus des Schwebens ausdrückt. Die Farbenskala vom Gold des Haars zum Rot des Zauberschleiers, der die Göttin durch die Lüfte trägt, zum Silberweiss des Körpers, — dieser starke Accord, der sich dann auflöst in dem violett irisierenden, über der stillen Landschaft liegenden Morgendämmer, ist wohl berauschend, aber doch behält das Ganze eine kalte akademische Note, die auch in den späteren Allegorien „Alpenrose“ und „Edelweiss“, für das Diorama des Engadin entworfen, zu bemerken ist.

Diese Bilder phantastischen Inhalts hat man zuweilen in eine Periode zusammenzuordnen versucht, in der man eine Abwendung Segantinis von der unmittelbaren Natur, ein Vorherrschen krankhafter Stimmung und eine in Stoffwahl und Technik sich verratende Hinneigung zu den Präraffaeliten sehen wollte. Thatsächlich aber verteilen sich diese visionären Gestaltungen des Künstlers auf eine lange Strecke. Die Morgenstunde, der Reigentanz der Alpenfeen, wurde schon 1888 angefangen, dann in Maloja wieder aufgenommen, weil hier, wie für ähnliche Stoffe, die Stimmungen der Natur reichlichere Nahrung boten.

In diesem Ort des Engadin, noch 600 Meter höher als Savognin gelegen, hat sich Segantini mit den Seinen 1894 niedergelassen. Die acht Jahre im Graubündtnerland waren die der wachsenden Meisterschaft gewesen; ausser den schon genannten waren hier an Gemälden entstanden, um nur die wichtigsten zu nennen: Ave Maria auf der Überfahrt in der zweiten Fassung, 1897, das in seiner Psychologie überraschende Porträt Vittorio Grubicys, Das strickende Mädchen am Zaun, 1888, Die Kartoffelernte, 1888, Die Kühe im Joch, 1888, Die Heimkehr zum Stall und Die beiden Mütter, 1889, Die Scholle, 1890, Trübe Stunde, 1892, Die Alpenweide, 1893/4. — Diese Linie der grossen realen Naturdarstellung schreitet Segantini auch in Maloja weiter, wo Die Frühlingsweide mit weisser Kuh, Die Kuh am Trog, Der Frühling in den Alpen, Die Heuernte entstehen. Daneben aber lebt sich der Dichter in Segantini breiter aus. Anregungen von Watts und Rossetti, auch von Böcklin spielen hier wohl eine Rolle, doch die Befürchtung, oder der Vorwurf, dass Segantini ins Fahrwasser eines Burne Jones gesteuert oder einzulenken im Begriff gewesen wäre, darf wohl abgewiesen werden. Des zum Zeugen steht eben das gewaltige Triptychon der Alpenwelt, die leider letzte Arbeit des Malers.

In Savognin hatte Segantini in angestrengtester Arbeit, die er ausnahmelos vor und in der Natur betrieb, neben seinem eigenen Stil auch

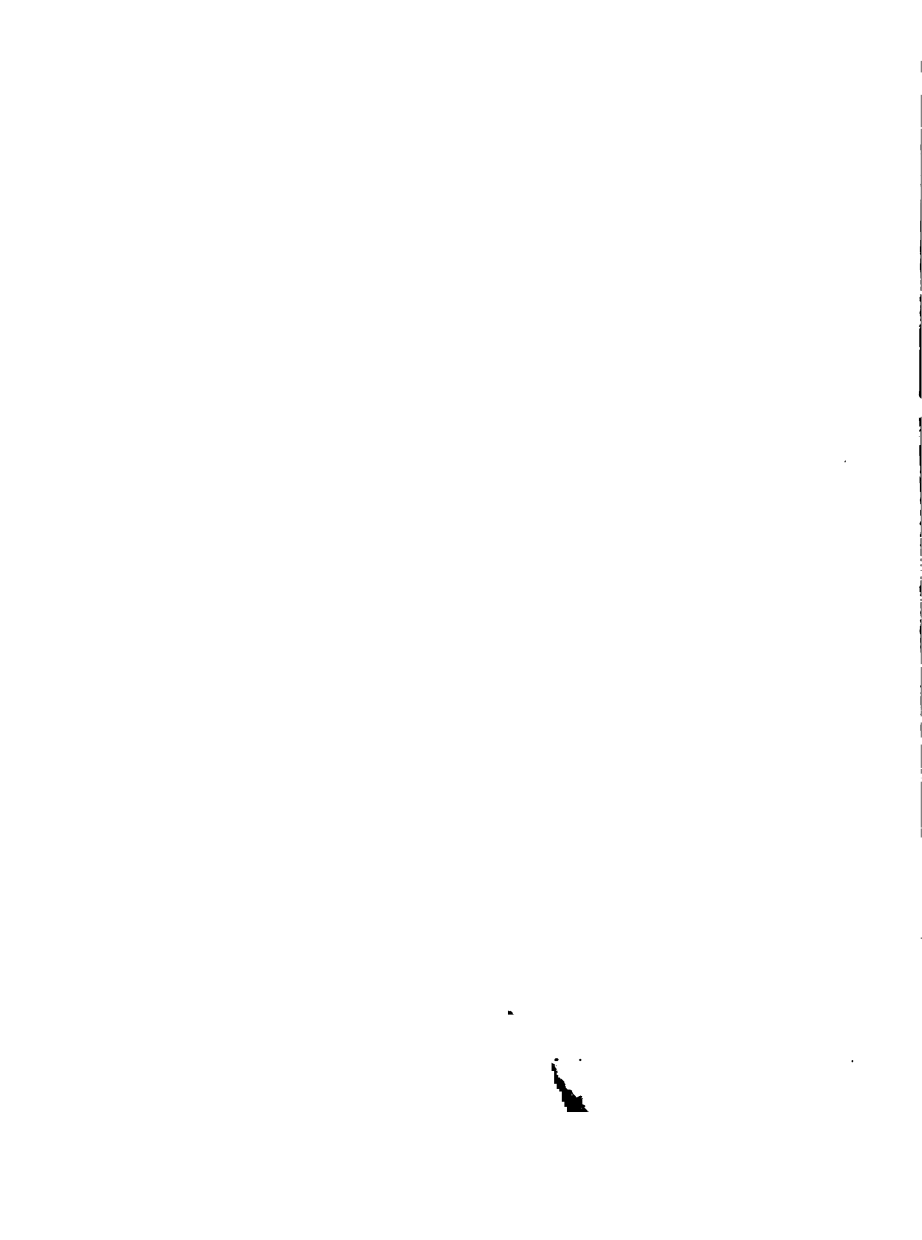
seine eigene Technik gefunden — oder sich erfunden. Das Experiment seines Anfangs am „Chor von San Antonio“ war nicht vergessen. „Wenn die moderne Kunst einen Charakter haben soll, so wird er in der Suche nach dem Licht in der Farbe bestehen,“ schrieb er 1887 und nahm jenen ersten Versuch wieder auf. Als Maler war in der Brianza-Zeit seine Handschrift wenig persönlich gewesen; er war dort gewagteren Lichtproblemen im Freien aus dem Wege gegangen und hatte im wesentlichen die Übergangsstimmungen der Tageszeiten bevorzugt; dabei hatte er, namentlich in den Interieur-Bildern, die für ihn charakteristische Durchsichtigkeit der Schatten zur vorläufigen Meisterschaft entwickelt. Das gemalte Bild war ihm in jener Zeit eine Sache, die er schnell abthat, um für sein Leben zu sorgen; dass er mit ihm jedoch selten den Vorwurf erschöpft hielt, beweist seine Neigung, dasselbe Bild, oft in mehreren Varianten, nochmals in Zeichnung oder Pastell umzusetzen, wobei er sich das Problem meist noch etwas schwerer stellte. Skizzen zu seinen Bildern malte er fast nie; in Zeiten gedrängter Produktion, kann man sagen, vertrat das Bild die Skizze, nach der er bei Musse feiner nuancierte Blätter schuf. In den Zeichnungen jener Zeit ist nun nicht selten schon die künftige Farbenbehandlung, nach der er strebte, angedeutet; sie haben gewöhnlich schon das Charakterzeichen seiner späteren musivischen



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München *Privatbesitz*

DAS NEUGEBORENE

(*Uno di più*)



Technik. Mit grünem, braunem und gelbem Stift legt er einen zarten Hauch von Kolorit über diese Blätter, die immer selten reif und harmonisch wirken und vertieft bis auf die letzte Nuance. Zeichnet er Köpfe oder Figuren, so denkt man an Lionardo: man sieht die gleiche werbende Liebe um ausdrucksvolle Grazie. Bei dieser Meisterschaft, die Form so weich aus dem Schatten herausquellen zu lassen — am schönsten in den Blättern Die leere Wiege und Die Verwaisten — bedauert man, dass der Künstler nicht auch die Zeit gefunden hat, die Radiernadel handhaben zu lernen. Aber das Licht zu malen, „die Sonne zu besiegen,“ wie er sich ausdrückte, nahm in Maloja die ihm leider karg bemessenen Lebensjahre ganz und gar in Anspruch.

Die Bezeichnung „symphonisch“ ist für Segantinis Naturbilder einmal angewendet worden; mag sie zu weiterem Vergleiche dienen: Segantini hat sich mit dem überlieferten Orchester nicht begnügen wollen und können; er verfährt wie ein Komponist, der sich neue Instrumente für ganz besondere, naturalistische oder symbolische, Wirkungen erfindet und mit kühner Berechnung in Thätigkeit setzt. Dabei entsteht zuweilen nur ein Effekt der Berechnung: die angewandten Mittel gehen nicht immer rein auf im Schein der Dinge, den sie doch bewirken sollen. Er giebt uns mit vielem viel, aber er schaltet uns nicht immer den Zweifel aus, ob er uns mit

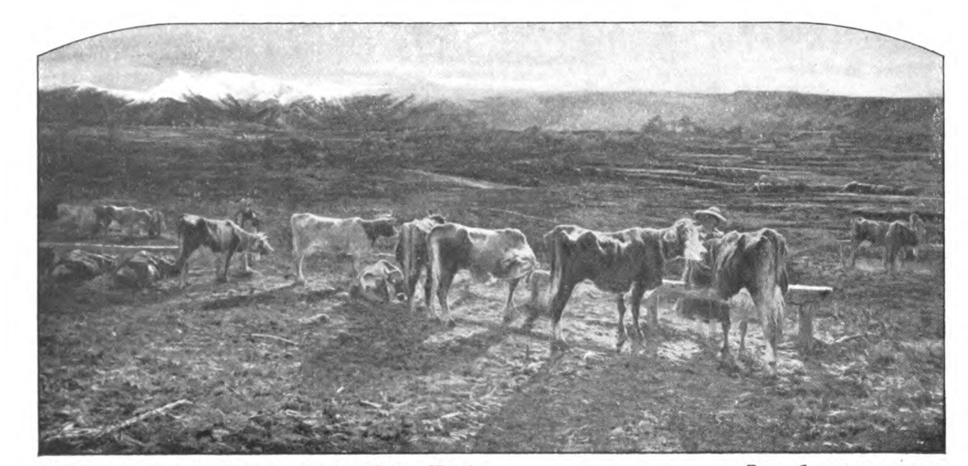
weniger nicht mehr geben würde. Seine synthetische Berechnung der Farbenbehandlung irrt zuweilen, — man muss sich dann begnügen, ein gross gewolltes Neues mehr überzeugend intentiert als erreicht zu sehen. Die Freude an wirklichen Eroberungen ist darum doch nicht selten und immer sieht man auch schon ein Lächeln des Sieges. Bis an die Schwelle dieses Neuen hatte Segantini die Skala der malerischen Kunstmittel spielend durchlaufen; in Savognin und in Maloja tritt nun neben den Ethiker ein ehrgeiziger Handwerksmeister, der in der Geschicklichkeit auch seine besondere, nur ihm eigene Marke erlangen will. Das gilt für die eigentliche Segantini-Technik, die er sich für die Hauptwerke, die Bilder des Hochgebirges, im wörtlichen Sinne selbst erfand.

Hier ist mit Sicherheit jede Anlehnung an die französischen und belgischen Pointillisten abzuweisen. Segantini schwebt freilich die nämliche Theorie vor, die jene bestimmte, aber Bilder, denen doch allein die Technik abzulernen wäre, von Monet, Sisley, Pissaro, Cézanne und deren Verwandten, hat er nie sehen können. Darum ist Segantinis Art von der jedes bekannten Pointillisten wieder durchaus verschieden. Auch geht er zum Teil auf ganz andere Wirkungen aus. Bei jener Technik handelt es sich bekanntlich um eine Zerlegung des Lichts in die durch prismatische Brechung gefundenen Farben, die einzeln als

Punkte oder kleine scharf begrenzte Flächen nebeneinander gesetzt werden; auf der Retina des Auges sollen sich diese Farbenflecke nun wieder zum Effekt des Lichts zusammenschliessen, — zusammenwirbeln. Bei der Luft verfährt Segantini annähernd nach dem gleichen Prinzip. In besonderer Art aber behandelt er das Stoffliche; da geht er wie ein Gobelinsticker vor oder wie ein musivischer Metallarbeiter: er setzt die am Gegenstand beobachteten Lokalfarben, aus deren Ensemble der „Ton" entsteht, in kleinen, schmalen, pastösen Strichen nebeneinander. Durch die plastische Art des Auftragens bewirkt, erscheint dieses Farbenchaos dann von unzähligen Lichtreflexen übersät, die ein Zusammenflimmern der Mosaik auf der Sehfläche des Auges veranlassen. Diesen Weg wies ihm die besondere Beschaffenheit der Atmosphäre im Hochgebirge, die alles Gegenständliche hart und detailiert erscheinen lässt. Er sah, dass dort die Valeurs der zünftigen Skala, die mit der zurückweichenden Luftschicht immer neutraler sich abstufen, nicht gelten und also auch nicht zum Ziele der Naturwirklichkeit führen. Das metallische Feuer der smaragdgrünen Wiesen leuchtet da oben ungebrochen, so weit der Blick reicht. Die Schatten der Bergbildungen sind durch das reflektierte Licht fast aufgehoben; dafür treten um so deutlicher die Gesteinarten, treten Schnee- und Eisflächen farbig hervor, kommt die Materialbe-

schaffenheit zur Geltung. Jedes Hilfsmittel, die Körperhaftigkeit und intensive Farbigkeit der Dinge zu erzielen, war dem Maler darum willkommen. Auf saftigen Wiesenflächen, im Gestein der Felsen hat er Gold in kleinen Metallflimmern dem musivischen Farbengewebe eingestreut. Auf einem in seinem letzten Lebensjahr gemalten Frauenportrait findet man sogar die Blätter des im Vordergrund stehenden Baums mit Goldstaub gesprenkelt. Der Künstler will dadurch den Schein der Feuchtigkeit bewirken, die im Hochgebirge, infolge der kalten oberen Luftschichten fortwährend als Tau aus der Atmosphäre niedergeschlagen wird, auch noch, wenn die Sonne, die in den Niederungen ihn sofort wegzehren würde, dort am hohen Himmel steht. Er hat auf anderen Bildern aber gezeigt, dass er auch ohne dieses Mittel der gewollten Wirkung wohl mächtig war.

Neben dieser intensiven Lichthäufung auf Vegetation und Gestein behandelt er alles lichtverschluckende Stoffliche in gerade entgegengesetzter Weise: flach und weich. Da braucht er den breiten Lokalton, den er mit grosser Feinheit nuanciert. Seine meist ganz flach gemalten Schafe sind wundervoll wollig; und höchst reizvoll ist die Art, wie er bei seinen Kühen und Pferden die Eigenatmosphäre, die sie umgiebt und die sich in der dünnen, kalten Luft scharf abhebt, darzustellen weiss. Seine



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München — *Rom, Galleria nazionale*

AN DER BARRE

Figuren stehen darum immer mit grosser Plastik gegen die Luft; die menschliche Gestalt fast regelmässig mit dem Oberkörper, mit dem Kopf wenigstens gegen den Himmel.

Diese Technik wird nur der ihrem ganzen Werte nach schätzen können, der das Bild der Wirklichkeit, die sie künstlerisch erobern will, als Massstab des Vergleiches in sich trägt. Ganz ist auch Segantini freilich der Sonne, der er so nahe als möglich sein wollte, nicht Herr geworden, — und keiner Malerei wird dies jemals ganz gelingen — aber den „farbigen Abglanz" ihrer Lebensglut breitet er aus über seinen Bildern in herrlicher Fülle.

Wie das selbständigen Leben der Farbe in der Hochgebirgsatmosphäre ist dort auch der Raum ein nicht minder schwieriges Problem. Und welche Räume umfassen diese Bilder aus dem Engadin! Schrittweise ist Segantini auch hier zu einer hohen Meisterschaft gelangt. Des überkommenen Erbteils seiner Rasse in dieser besonderen Kunst, den Raum zu gliedern, ward schon gedacht; im engeren Rahmen zeichnen sich bereits die Bilder der Brianzazeit durch diesen Vorzug aus. In der „Frühmesse" hat er die Aufgabe zum ersten Male in grösseren Dimensionen zu bewältigen versucht. War sie hier schon hervorragend gelöst, so unterlag ihr der Künstler doch zuweilen auch wieder. In dem Bilde „Die beiden Mütter" (1889), so trefflich in der Behand-

lung der von künstlichem Lichte durchzitterten Schatten, ringt er noch schwer mit dem Problem: die Frau mit dem Säugling ist der Kuh unmöglich nahe gerückt; die Laterne hängt so tief, dass man den Augenblick erwartet, wo sie von dem pendelnden Kuhschweif zertrümmert wird, und durch dieses „Arrangement" wird die schön empfundene grosse Linie der Gruppe beinahe zerstört. In demselben Jahr schafft er aber auch die Heimkehr zum Stall, ein Meisterwerk der Raumkunst, und bald darauf ein anderes Interieurbild, das wieder, wie in den beiden Müttern, einen Stall in Laternenbeleuchtung zeigt, worin das Problem aufs glücklichste gelöst erscheint: Das schlummernde Mädchen im Schafstall. Die Melodik der Linien und ihre Übereinstimmung mit der Realität der Ausdehnung ist besser nicht zu denken. Auch wo er enge Ausschnitte der freien Gegend bietet, stehen die beherrschenden Gestalten wundervoll im Verhältnis zum Ganzen und bewirken durch die Überschneidungen der Linien und Massen des Hintergrunds noch besonders grosse und weichwallende Rhythmen. Bei seinen breit ausholenden Naturbildern fasst er alle diese Vorzüge zusammen, um die dargestellten Flächen von meilenweiter Ausdehnung in überraschender Weise zu gliedern. Überraschend, weil, wie schon betont, diese Gliederung kaum noch durch Valeurs auszudrücken und der Maler fast ganz auf die Linienwirkung an-

gewiesen ist. Viel erreicht er durch die leise Betonung der Randlinie der Ebene, die schon eine unendliche Weite ausdrückt; kräftig, ihre eigene Melodie accentuierend, zieht über ihr dann die Kammlinie des Gebirges hin und deren aggressiven Eindruck wieder zu mildern, wölbt er den immer unermesslich scheinenden Himmel, indem er den Rahmenrand, der die Luft begrenzt, zum sanften Bogen biegt. Oder er lässt die dunkeln Massen der Schafställe und Heuböden in halber Höhe über den Horizont hinausragen und löst dann die Wucht der Schatten wieder durch die Licht einlassenden Durchfahrten und Thüröffnungen, aus denen die Helligkeiten des bleichen Abendlichts und der im Innern der Häuser brennenden Lampen in schrägen Streifen den Mittelgrund überfluten so dass er in Dämmerung gehüllte Raum weit und zugleich reich belebt erscheint. Die in weichen Linien und noch immer durchsichtigen Tönen gehaltenen Silhouetten des Vordergrunds, die leise schräge Führung der Hürdengitter, die diese unterbrechenden und rhythmisierenden vertikalen Pfosten, — es sind immer Erfindungen einer reifsten Berechnung, die vom Gefühl für Schönheit instinktiv sicher gelenkt wird. Auch Verstand und Empfindung sind hier zur Einheit eingegangen.

In der Berliner Nationalgalerie hängt seit einigen Jahren, mit der Sammlung von Felix Königs überkommen, Segantinis Bild „Rückkehr ins Heimatsland", das erste, das er in Maloja gemalt hat. Der Biograph erzählt uns, dass die Idee dazu schon in Savognin geschöpft sei, wo der Künstler eines Tages einem armseligen Trauerzug begegnete, einer Familie, die den in der Fremde gestorbenen Sohn heimführte. Barhäuptig leitet der Vater das träge trottende Ross, das die traurige Last auf dem Bretterkarren zieht, am Zügel. Weinend sich umschlungen haltend, sitzen Mutter und Schwester auf dem Sarg und halb unter dem Gefährt versteckt, folgt der Hund des Hauses dem so stumm heimgekehrten Herrn. Der traurige Zug ist auf der Höhe angelangt; durch das ebene Hochland führt nun die letzte Wegstrecke dem Dorfe zu, dessen schmaler Kirchturm aus der leisen Senkung schon heraufragt. Dort ist das Ziel und die Ruhe. An einem armen Vorwerkshaus in rohem Steinbau sind sie vorbeigekommen und in zurückhaltender Neugier blickt eine Gestalt hinter den Scheiben der kleinen Fenster dem Zuge nach.

Diese bewegliche Elegie der Klage nimmt aber nur einen verhältnismässig kleinen Raum in dem Bilde ein: jenseits der in trübe Schatten sich hüllenden weiten Trift ist ein unendlich scheinen-



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München *Berlin, National-Galerie*

RÜCKKEHR INS HEIMATLAND

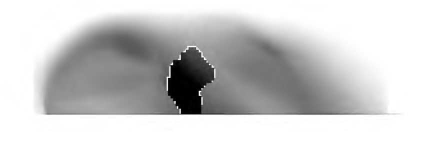


des Reich des Lichtes ausgebreitet, strahlt die mächtige Kette der mit ewigem Eis und Schnee bedeckten Berge in glühendem Sonnengold. Die leichten ziehenden Wolken, die Nebel, die in den Klüften hängen, umwittert rosiger Hauch und ohnmächtig bleich hängt die volle Mondscheibe über den Firnen. Geht es wirklich der Nacht entgegen? Oder ist es nicht vielmehr morgenschöner junger Tag, der da heraufkommt und mit den finstern Schatten kämpft? — Aber sei es allen Umständen der Wirklichkeit nach in der That ein Sonnenuntergang, den hier der Künstler malte, — als Empfindung, als seelisches Bekenntnis, ist dieses Bild doch ein Siegeslied, der Sonne, dem Leben, der ewigen Wiederkehr gesungen. Das ist das Hauptthema dieser Symphonie, das sich verklärt und verklärend losringt aus dem Trauermarsche des ersten Satzes. Andere sehen es umgekehrt; sie sehen die Schatten der Trauer wachsen und Herr werden über die Sonne. Mir hat sich, wie ich gestehen möchte, beim ersten Sehen, vor aller Kenntnis der näheren Umstände, der andere Eindruck so tief eingeprägt, dass ich ihn nie mehr los werden kann; und ich meine, bei jeder Art, das Bild zu empfinden, wird eben doch die Kraft der Liebe ausschlaggebend sein, die Segantini hier entfaltet hat, das Ringen von Licht und Dämmerung, von Schmerz und Zuversicht, von Leben und Tod zu schildern. „Die Lust am Leben besteht darin, dass man zu lieben weiss; auf dem

Grund aller guten Dinge ruht die Liebe", schreibt er, — wo hätte er sichtbarer die Liebe zum Licht, den Glauben an die Sonne gemalt als hier, wo eindringlicher den Aufruf der ewigen Lebenspenderin zur Gewissheit des Unendlichen!

Nach kaum 6 Jahren aber starb Segantini in einem eben solchen schmucklosen grauen Steinhaus, wie es hier auf dem ersten in Maloja gemalten Bilde steht, führte auch ihn auf schmalem Bergsteig ein ernster Trauerzug zu Thal, demselben schlank aufragenden Kirchturm von Maloja zu, — und nun sehen wir freilich diesen Ritorno al paese natale nicht mehr ohne die schmerzliche Verknüpfung mit des Künstlers eigenem tragischen Geschick. Es darf tragisch genannt werden, denn Segantini glaubte ein langes Leben vor sich zu haben, hatte gern einer Prophezeiung vertraut, die ihm das Alter Tizians verhiess; er war gesund, kräftig und in Wind und Wetter der Alpenwelt abgehärtet. Die nach seinem Tode verbreitete Legende, dass er darbend, einer schwachen Gesundheit zum Trotz, unter den Unbilden eines menschenfeindlichen Klimas sein Leben der Kunst als Märtyrer dargebracht habe, ist gegenstandslos.

An seinem Bilde „Vergehen" zu malen, war er von Maloja Mitte September auf den Schafberg hinaufgezogen, von seiner Baba, einem Graubündtner Mädchen, das ihm seit Jahren als Modell und in seinem Hause als freundliches Faktotum diente, — Das strickende Mädchen am Zaun giebt



ihr Bild — und seinem jüngsten, damals vierzehnjährigen Sohne Mario begleitet. Der unvorsichtige Genuss einer vielleicht unrein zubereiteten Limonade veranlasste eine Bauchfellentzündung, die, da ärztliche Hilfe nicht leicht zu haben war, Segantini sie auch in vollstem Vertrauen auf seine gesunde Natur heftig ablehnte, den sich kräftig wehrenden Mann in wenigen Tagen bezwang. — Am 28. September 1899 abends 11 Uhr schied er vom Dasein; am Sonntag, den 1. Oktober ist er auf dem kleinen Kirchhof von Maloja, — demselben, den sein Bild Glaubenstrost darstellt — feierlich beerdigt worden.

Er soll seinen Tod, sein Begräbnis wenige Wochen vorher im Halbtraum als Vision gesehen haben, — so hat die Gattin erzählt, — er soll an Vorahnungen und an Warnungen aus einem unbekannten Jenseits geglaubt, soll in den letzten Lebensjahren viel über okkultistische Wissenschaft gelesen haben: für all das erscheint die schon betonte Neigung zu seinem pantheistischen Mystizismus die ausreichende Erklärung, — und dass er eben an jenem erschütternden Bilde vom Tode arbeitete. Die andere Richtung seiner Seele, die den Dualismus bezwingende, die prophetische, war zweifellos die stärkere in ihm. Dass Messor lo frate Sole, um mit Franz von Assisi zu reden, hinter seiner strahlenden Gestalt die Schwester La Morte einherzieht, — diese Gewissheit hat auch Segantini nie eine Illusion hin-

wegtäuschen können; aus ihr schöpfte er ja seine tiefe Empfindung der Natur: als eine den Sinnen und der Seele sich offenbarende grosse Notwendigkeit, die unsere Liebe und unsere Furcht zu beseligender Verehrung eint. Immer wieder bekennt er, mit jedem Kusse neuer Schönheit, die er in seinen geliebten Einsamkeiten aufsucht, neue Jugendkraft zu empfangen. Und auf dem Sterbebette treten ihm weder Engel noch Geister tröstend oder trübe mahnend nahe, — nur den Drang, hinaus zu seinem Werke, nur die brennende Sehnsucht, das Lied vom Leben zu vollenden, um dann wieder zu neuen Hymnen anheben zu können, zu noch mächtigeren, fühlt er in seinen letzten Stunden. Man muss ihm sein Lager näher an das kleine Fenster rücken: Voglio vedere le mie montagne, war einer seiner letzten Wünsche.

Und darum glauben wir nicht, dass Segantini schliesslich, wenn er länger gelebt hätte, der Maler des Spiritismus geworden wäre. Für die geniale Seele hat die Natur tausend Spiegel und es ist dem tiefen Menschen eine Verlockung ohnegleichen, in jedem einmal sich zu sehen: aber nicht jedes Bild, das er zurückempfängt, ist eine Synthese seines Wesens, sondern höchstens ein festgehaltener Augenblick der unaufhörlich thätigen Um- und Weiterbildung. Das zeigen am deutlichsten Segantinis Selbstporträts; wir alle kennen das eine, aus dessen mystischen Schatten ein Heilandsantlitz uns anblickt; darum sei diesem



Büchlein auch das andere beigefügt, das uns den festen, unerschrockenen Freund der Notwendigkeit zeigt.

Freilich, Mystiker im höheren Sinne wäre er sein Leben lang geblieben, auch wenn er es wirklich, wie Tizian, auf Neunundneunzig gebracht hätte, und wahrscheinlich würde jedes seiner ferneren Werke immer eindringlicher das Wort Jakob Böhmes in grosser Naturschilderung uns sinnlich fassbar gemacht haben:

Weme ist Zeit wie Ewigkeit
Und Ewigkeit wie diese Zeit,
Der ist befreit von allem Streit.

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE*)

MAILAND, 1878—1881.

Der Chor von San Antonio	Turin,	Privatbesitz.
Bildnis der Frau Torelli	Berlin,	„
Der tote Held (Il prode)	Monza,	„
Die Ninetta aus Verzee	Mailand	„
Die Falknerin	„	„
Stallinterieur (Zwei Fassungen)	„	„
Vier Stilleben	„	„
Bildnis des Herrn Pisonis	„	„

BRIANZA, 1881—1886.

Entenhügel	Mailand,	Privatbesitz.
Wasser schöpfendes Mädchen	Im Haag	„
Pompejana	„	„
L'Amazone al pozzo	London	„
Pferde in der Tränke	Frankfurt a. M.	Kunsthandlg. Schneider.
Ave Maria bei der Überfahrt (Erste Fassung von 1882)	Zerstört; abgebildet bei Primo Levi: „Segantini."	
Un bacio alla fontana	Herts (Engld.),	Privatbesitz.
Heimkehr zum Schafstall	London,	„
Träumendes Hirtenmädchen	Samaden,	„
Das Neugeborene (Uno di più)	Esslingen,	„

*) Das vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien herausgegebene, Segantini-Werk führt 132 bekannte Gemälde und 110 Zeichnungen und Pastelle auf. Nachstehendes Verzeichnis beschränkt sich auf eine Auswahl unter den Gemälden.

Die leere Wiege	Mailand,	Prlvatbesitz.
Fra Angelico	Mailand,	„
Im Stall	Im Haag,	H. W. Mesdag.
Andacht zum Kreuz		Unbekannt.
Idylle	Mailand,	Privatbesitz.
Lagernde Hirtin (Maggio)	„	„
Gewitter in den Alpen		Unbekannt.
Nach dem Gewitter	„	Privatbesitz
Die Mütter	„	„
Die letzten Mühen des Tages	Budapest,	Nationalmuseum.
Die Einsegnung der Herde	Mailand,	Privatbesitz.
Die Furt (Cavalli al guado)	„	„
Die Liebe zum Kreuz	Im Haag,	„
Der Vater ist tot	Mailand,	„
Der Ertrag des Hirten	London,	Kunsthandlg. Dowdeswell.
Frühmesse	Mailand,	Kunsthdl. Grubicy.
Schafschur	„	Privatbesitz.
An der Barre (Alla Stanza)	Rom,	Galleria Nazionale.
Eine grosse Anzahl Stilleben	Meist im Privatbesitz.	

SAVOGNIN, 1886—1894.

Die weisse Kuh	Mailand,	Privatbesitz.
Ave Maria bei der Überfahrt (Zweite Fassung 1887)	Köln a. Rh.	„
Bildnis von Vittorio Grubicy	Leipzig,	Städt. Museum.
Meine Modelle	London,	Kunsthandlg. Dowdeswell.
Die braune Kuh (Vacca che beve)	Düsseldorf,	Privatbesitz
Schimmel auf der Weide	Mailand,	Kunsthdl. Grubicy.

Strickendes Mädchen am Zaun	Mailand,	Kunsthdl. Grubicy.
Kartoffelernte	Wien,	Privatbesitz.
Kühe im Joch	Zürich,	Hennebergsche Sammlung.
Trinkende Graubündtnerin	Mailand,	Privatbesitz.
An der Bergquelle	Berlin,	Kunsthandlung Paul Cassirer.
Morgenstunde (1888)	Mailand,	Kunsthdl. Grubicy.
Die beiden Mütter (1889)	„	„ „
Ein Rosenblatt	Turin,	Privatbesitz.
Die Frucht der Liebe	Mailand,	Kunsthdl. Grubicy.
Heimkehr zum Stall	„	„ „
Liebevolle Mutter	„	Privatbesitz.
Die Scholle (Seconda Aratura)	München,	Neue Pinakothek.
Spinnerin im Stall	Adelaide,	National Art-Gall.
Die verregnete Kuh	Frankfurt a. M.,	Privatbesitz.
Die Hölle der Wollüstigen (Nirwâna)	Liverpool,	Museum.
Hirtin am Baum	München,	Privatbesitz.
Auf dem Balkon	Berlin,	„
Trübe Stunde (1892)	„	National-Galerie.
Schlummerndes Mädchen im Schafstall	Dresden,	Privatbesitz.
Der Lebensengel (Dea christiana)	Mailand,	„
Der Lebensengel (kleinere Wiederhol.)	Budapest,	Landesbildergalerie.
Die Göttin der Liebe (Dea pagana)	Mailand,	Kunsthdl. Grubicy.
Die schlechten Mütter	Wien,	K. K. Ministerium f. Kult. u. Unterricht.
Alpenweide	Wien,	Privatbesitz.



MALOJA 1894—1899.

Auf Maloja (Studie zu folgendem)	Hamburg,	Kunsthalle.
Rückkehr ins Heimatland (1895)	Berlin,	National-Galerie.
Frühlingsweide mit weisser Kuh	Zürich,	Hennebergsche Sammlung.
Kuh am Trog	Göding (Mähren),	Privatbesitz.
Glaubenstrost (Hauptbild u. Oberstück)	Hamburg,	Kunsthalle.
Die Liebe an der Lebensquelle	St. Petersburg,	Privatbesitz.
Die Quelle des Übels	Wien,	Privatbesitz.
Musikalische Allegorie	Mailand,	„
Frühling in den Alpen	San Francisco,	Galerie Stern.
Heuernte	Mailand,	Privatbesitz.
Kartoffelschälerin	Samaden,	„
Alpenrose (unvollendet)	Mailand,	Kunsthdl. Grubicy.
Edelweiss „	„	„ „
Das Triptychon der Alpenwelt:		
Die Natur		
Das Leben		
Der Tod		
Die letzten beiden noch teilweise unvollendet.	Im Besitz der Fam. Segantini.	

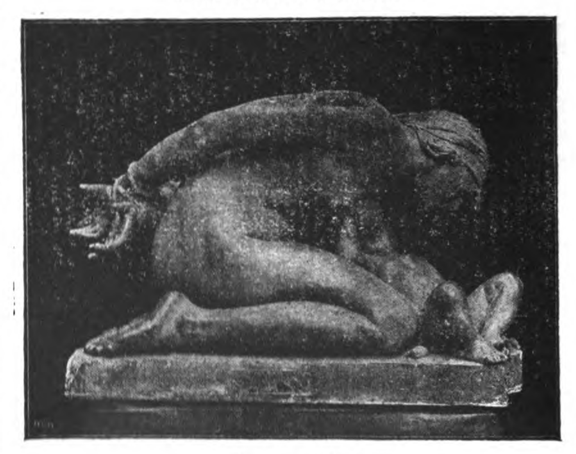
Selbstporträts von 1890, 1896, 1898.

KELLER & REINER

Verlag von künstlerisch vollendeten Nachbildungen plastischer Meisterwerke

BERLIN W.

Potsdamerstrasse 122



Ges. geschützt

Verlag Keller & Reiner, Berlin W. Copyright 1902

GEFANGENE MUTTER

von

PROF. STEPHAN SINDING, KOPENHAGEN

Ausführliche Verzeichnisse auf Wunsch



PAUL NEFF VERLAG (CARL BÜCHLE)
STUTTGART

Die neuesten Forschungen berücksichtigt
der in fünf je für sich durchaus selbständigen Bänden soeben neu erschienene

GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

Von WILHELM LÜBKE
Zwölfte Auflage. Vollständig neu bearbeitet von
Professor Dr. MAX SEMRAU, Breslau.

I.

DIE KUNST DES ALTERTUMS

Mit 2 farb. Tafeln u. 408 Abbild. im Text, Lex. 8°, X u. 371 Seiten.
In eleg. Ganzleinenband M. 6.—

„. . . Die Beherrschung des Stoffes, die sichere Kritik, der Takt, mit dem Wesentliches und Unwesentliches geschieden werden, die Klarheit und Präzision der Darstellung sind sehr hoch anzuschlagen.“ DEUTSCHE LITTERATURZEITUNG

II.

DIE KUNST DES MITTELALTERS

Mit 5 farbigen Tafeln u. 436 Abbild. im Text, Lex. 8°, 450 Seiten
In eleg. Ganzleinenband M. 8.—

III.

DIE KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN

Mit 5 farbigen Tafeln, 3 Heliogravüren und 489 Abbildungen im Text Lexikon 8°, VIII und 558 Seiten. In eleg. Ganzleinenband M. 12.—

IV.

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO M. 7.—

V.

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS

M. 6.—

Ausführliche Prospekte gern zu Diensten.

GIOVANNI SEGANTINI

Reproduktionen nach seinen hervorragendsten Werken in Photogravüre und Kohledruck

Bis jetzt sind erschienen:

A. in mehrfarbiger Photogravüre à M. 40.—
u. in einfarbiger Photogravüre à M. 15.—

AM PFLUG · FRÜHLING

B. in unveränderlichem Kohledruck à M. 18.—

AM PFLUG · FRÜHLING · LIEBE AN DER QUELLE DES LEBENS · WERDEN SEIN · VERGEHEN · GLAUBENSTROST HEUERNTE · ALPE IM MONDSCHEIN ZWEI MÜTTER · DIE FRUCHT DER LIEBE

C. in unveränderlichem Kohledruck à M. 4.—

ALPENROSE · · EDELWEISS RÜCKKEHR ZUM SCHAFSTALL ABEND · SELBSTBILDNIS · AM PFLUG · · FRÜHLINGSWEIDE

Photographische Union, München

1 B



EINE EMPFINDSAME REISE
IM AUTOMOBIL

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM

Ein Reisetagebuch

Mit über vierzig Vollbildern in Tonätzung nach Original-Aufnahmen des Verfassers. In eleg. Einband. Preis 6 Mark

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57

Im Verlage von JULIUS BARD, BERLIN, erscheint ferner:

SAMMLUNG MERKWÜRDIGER BÜCHER DER WELTLITTERATUR

I. THOMAS DE QUINCEY:

Bekenntnisse eines Opiumessers. Aus dem Englischen übersetzt von Hedda u. Arthur Moeller-Bruck. Mit reichem Buchschmuck und originellem Einband. Mk. 3.—

„**Neue Freie Presse**" vom 15. 11. 1902: Th. de Quinceys Buch ist von höchstem kulturhistorischen Werte; der es schrieb, war einer der feinsten Geister Englands in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und zugleich ein bedeutender Charakter. Die Geschichte, wie er dazu kam, sich dem Opium hinzugeben, ist voll rührender Episoden, man könnte sie für Dichtung halten, wenn es nicht erwiesen wäre, dass sie Wahrheit ist . . . . Die Ausstattung des Buches verdient ein besonderes Lob; es wird die Zierde jeder Bibliothek werden, in der es als hochbedeutsames Litteraturwerk nicht fehlen darf.

II. BARBEY D'AUREVILLY:

Finsternis. Übersetzt von Hedda und Arthur Moeller-Bruck. Buchschmuck und Einband entworfen von Georg Tippel. Mk. 3.—

„**Breslauer Zeitung**" vom 5. 2. 1902. Den Deutschen, die in Konrad Ferdinand Meyer einen verwandten Dichter lieben, wird auch dieser französische Künstler teuer sein. Mit kraftvoller Phantasie, blühender Erfindung, mit einer sinnlichen Macht und Energie der Darstellung vereinigt er die klassische Reinheit des Stils, die subtilste Psychologie und wahrhaften Adel der Empfindung. Seine Novellen und Romane, deren feinster wohl hier gegeben wird, sind erzählt mit der Kunst, die wir in der alten italienischen Erzählung bewundern, und zugleich sind sie erhellt, vertieft durch die Empfindung des Künstlers, der ein Dichter unserer Zeit war.

Eine germanische Seele in der romanischen Kunst.

III. GEORGES RODENBACH:

Das tote Brügge. Einzig autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Mit zweifarbigem Buchschmuck und elegantem Einband entworfen von Fritz Arbeit. Mk. 3.50

„**National-Zeitung**" Berlin vom 10. 4. 1903: So ausserordentlich reich die Litteraturen der neueren Zeit an guten, ja vortrefflichen Romanen sind, so ist doch die Zahl jener Erzählungswerke, die eine tiefgehendere Bedeutung haben, nur eine geringe. Man denke an alle die grossen Namen um die Mitte des XIX. Jahrhunderts und frage sich, welche der einst so gepriesenen Schöpfungen jetzt noch Leben und Kraft haben, zu erschüttern, fortzureissen, ja selbst nur das Interesse wach zu erhalten. Zu diesen seltenen Büchern gehört der Roman von Georges Rodenbach „Bruges-la-Morte", der jetzt in einer deutschen Übersetzung bei Julius Bard in Berlin erschienen ist. . . . Bruges-la-Morte ist ein ganz einziger Roman und einer von den wenigen, die in der Weltlitteratur von bleibender Bedeutung sind.

2 B

DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTR. EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS.

Unter diesem Titel sollen im Sinne der Kunstanschauung unserer Zeit und in allgemein verständlicher Form, Charakteristiken grosser Meister der Tonkunst, Monographien über berühmte Musikstätten, sowie Erörterungen allgemein musikästhetischer Fragen vermittelt werden. Der Name des Herausgebers, wohl des bedeutendsten deutschen Komponisten der Gegenwart, des Hofkapellmeisters an der Königl. Hofoper zu Berlin, Dr. Richard Strauss verbürgt, dass „Die Musik" in fesselnder interessanter Form, weniger den äusseren Lebensgang, als die musikalische und menschliche Besonderheit der Künstlererscheinung, die Persönlichkeit der Meister zum Gegenstand ihrer Darstellung hat. Für das Unternehmen sind u. a. folgende Mitarbeiter gewonnen:

Prof. PH. WOLFRUM-Heidelberg, Direktor ALFRED BRUNEAU-Paris, Prof. H. KRETZSCHMAR-Leipzig, SIGM. v. HAUSEGGER-München, Direktor A. GÖLLERICH-Linz, Prof. OSCAR BIE-Berlin, HANS v. WOLZOGEN-Bayreuth, Dr. PAUL MARSOP-Rom, KAPELLMEISTER RÖSCH-Berlin, A. KALISCH-London, Dr. MAX GRAF-Wien, Dr. ERNST DECSEY-Graz, Dr. WILHELM KLATTE-Berlin, RICHARD BATKA-Prag. Die Ausstattung und der Umfang der Bände schliesst sich der im selben Verlage erscheinenden Sammlung DIE KUNST, herausgegeben von RICHARD MUTHER an.

Bisher erschienen:

Band I: BEETHOVEN von A. GÖLLERICH.
Band II: INTIME MUSIK von OSCAR BIE.
Band III: WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS von WOLZOGEN.
Band IV: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU.
Band V: HECTOR BERLIOZ von MAX GRAF.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden . . . . à Mk. 2.50.

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57.

Urteile der Presse über

DIE KUNST

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Die Kunst (München, Bruckmann), Heft 16, 1903:

Unter demselben Titel, wie diese Zeitschrift „Die Kunst“ das ganze Universum des künstlerischen Schaffens also bezeichnend, gibt Richard Muther neue künstlerische Monographien heraus. Temperamentvoll wollen die Bändchen einzelne Künstler und Kunstgebiete begreifen machen. Die zünftigen Historiker werden schon deshalb daran viel zu nörgeln haben, ein freies und leichtbewegliches Völkchen aber von Kunstfreunden, von solchen, die nicht durch vergilbte Folianten zu künstlerischem Mitgeniessen, sondern durch Freunde der Künstler sich führen lassen wollen, wird sich freuen über diese reizvoll ausgestatteten Bändchen und freudig wird es seinen wort- und seelbegabten Führern folgen, wie einst die Jugend hinter der verlockenden Pfeife des Rattenfängers zu Hameln.

Neue Freie Presse, Wien, v. 10. 8. 1903:

Es ist nun ein wahres Verdienst, in einem kleinen wohlfeilen Buche alles zu sagen, was von einem bedeutenden Kunstinterpreten den weitesten Kreisen über Leonardo gesagt werden kann, mit vielen Andeutungen für solche, die auch tiefer gründen wollen, ein weiteres Verdienst, diesem Buche eine so ebenmässige Ausstattung zu geben, wie wir sie hier finden. Die Auswahl der Reproduktionen ist so instruktiv, dass, wer nur sie durchsieht, schon den Gedankengang des Textes errät. Dieses kleine Buch mag eine Art Leonardo-Brevier sein, darin man immer wieder blättern und lesen kann, nie ohne neue Erbauung.

Hamburger Fremdenblatt v. 21. 2. 1903:

Richard Muther, der bekannte Kunsthistoriker, hat mit der Schaffung dieser Bibliothek die deutsche kunsthistorische Litteratur um ein Werk bereichert, das namentlich denjenigen willkommen sein wird, die einen Schrecken vor dickleibigen Kompendien der Kunstgeschichte haben und doch gern von kundiger Hand in die neuesten Forschungen und Ansichten eingeführt werden möchten. In sehr hübsch und modern ausgestatteten kartonierten mit Kunstbeilagen versehenen Bändchen, die um den geringen Preis von 1.25 M. zu kaufen sind, geben kunstverständige Verfasser, an der Spitze natürlich der Herausgeber selbst, Monographien und Charakteristiken einzelner Kunstepochen und bedeutender Künstler, die, populär geschrieben, schnell in den Geist der verschiedenen Kunstepochen einführen. In demjenigen, der sich den geistigen Inhalt dieser Bände aneignet, wird sicher die Lust gesteigert werden, sich immer eindringlicher mit der Geschichte der Kunst zu beschäftigen.

J. V. Widmann schreibt im Berner „Bund“ vom 21. 12. 1902:

Kunstbüchlein wunderzierlicher Art sind die von Richard Muther im Verlage von Julius Bard herausgegebenen Bändchen. . .



3 B

Vossische Zeitung vom 18. 12. 1902:

. . . Die beste Aussicht auf Erfolg hat eine im Verlage von Julius Bard in Berlin erscheinende Folge, die sich unter dem weiten Titel: „Die Kunst“ und mit Richard Muther als Herausgeber einführt . . . Die Ausstattung der kleinen Büchlein ist eine gefällige und solide; Papier und Satz sind gut und klar, die Abbildungen sind fast durchweg gelungen; kurz: äusserlich unterscheidet sich das Unternehmen in vorteilhafter Weise von dem Gros der „Künstler-Monographien“. . .

Frankfurter Zeitung v. 9. 10. 1903:

Albert Zacher: Venedig als Kunststätte. Das schmucke Büchlein, das den 6. Band der von Richard Muther unter dem Titel „Die Kunst“ herausgegebenen illustrierten Monographien bildet, kann allen Besuchern der einzigen Lagunenstadt als Führer durch die dortigen Kunstschätze aufs beste empfohlen werden. Es ordnet mit vielem Geschick den Stoff nach den Bedürfnissen und der Bequemlichkeit des durch die „calli“ (Gassen), über Plätze und Kanäle hinspazierenden Reisenden, in dessen Rocktasche es, dank seinem angenehmen Format, leicht Platz findet, zugleich ermöglicht ein genaues Sachregister alle etwa gewünschte Aufklärung und Belehrung jederzeit rasch zu finden. Und die Mitteilung dessen, was an ästhetischen und historischen Kenntnissen zu einem verständnisvollen Genusse erforderlich scheint, geschieht überall in einem flotten, leichten Plauderton. Auch denen, die Venedig wieder einmal in der Erinnerung geniessen wollen, wird das Buch mit seinen vorzüglichen Photographien und Heliogravüren dabei ausgezeichnete Dienste tun.

Münchener Neueste Nachrichten v. 22. 12. 1902:

Wir wüssten zum Lobe der ersten, inhaltlich und in der äusseren Erscheinung höchst anziehenden Bändchen nichts Besseres zu sagen als dies, dass sie vollauf das Versprechen erfüllen, das die Herausgeber in dem dem ersten Bande vorausgeschickten kurzen Programm geben. Wenn auch die folgenden Bändchen diesem Versprechen so treulich und glücklich nachkommen wie die ersten, dann darf der ganzen Sammlung der schönste Erfolg gewünscht und mit Sicherheit vorausgesagt werden.

Wiener Montagszeitung v. 5. 1. 1903:

. . . Die Hauptbedingungen für das Gedeihen dieses Unternehmens, Gediegenheit bei Billigkeit, sind erfüllt . . . Bei der Beschränktheit des Raumes, eine Reihe von künstlerisch wertvollen Essays zu bieten, das ward überhaupt nur dadurch möglich, dass von Muther ausschliesslich die hervorragendsten Kunstgelehrten zur Mitarbeit herangezogen wurden

Kunst für Alle, Heft 10, 1903:

Was noch weit mehr als die Vielseitigkeit der besprochenen Themata die Mutherschen Monographien von all den anderen unterscheidet, ist die Art, wie die einzelnen Verfasser das Thema behandeln. Mit der Masse der populären Monographien zur Kunstgeschichte nimmt ja leider die Zahl derer zu, die wohl ein gewisses Mass kunstgeschichtlicher Kenntnisse besitzen, aber die weder Liebe zur Kunst und noch viel weniger eine Ahnung vom Schaffen und Wollen des Künstlers, von der Seele der Kunst haben. Die bisherigen Mitarbeiter der Mutherschen Kunst sind wirkliche Freunde und Kenner der Kunst und der Künstler, die wir durch sie kennen lernen sollen.

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN





GIOVANNI SEGANTINI

Reproduktionen nach seinen hervorragendsten Werken in Photogravüre und Kohledruck

Bis jetzt sind erschieneu:

A. in mehrfarbiger Photogravüre à M. 40.—
u. in einfarbiger Photogravüre à M. 15.—

AM PFLUG · FRÜHLING

B. in unveränderlichem Kohledruck à M. 18.—

AM PFLUG · FRÜHLING · LIEBE AN DER QUELLE DES LEBENS · WERDEN SEIN · VERGEHEN · GLAUBENSTROST HEUERNTE · ALPE IM MONDSCHEIN ZWEI MÜTTER · DIE FRUCHT DER LIEBE

C. in unveränderlichem Kohledruck à M. 4.—

ALPENROSE · · EDELWEISS RÜCKKEHR ZUM SCHAFSTALL ABEND · SELBSTBILDNIS · AM PFLUG · · FRÜHLINGSWEIDE

Photographische Union, München

1 B



EINE EMPFINDSAME REISE IM AUTOMOBIL

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM

Ein Reisetagebuch

Mit über vierzig Vollbildern in Tonätzung nach Original-Aufnahmen des Verfassers. In eleg. Einband. Preis 6 Mark

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57

Im Verlage von JULIUS BARD, BERLIN, erscheint ferner:

SAMMLUNG MERKWÜRDIGER BÜCHER DER WELTLITTERATUR

I. THOMAS DE QUINCEY:

Bekenntnisse eines Opiumessers. Aus dem Englischen übersetzt von Hedda u. Arthur Moeller-Bruck. Mit reichem Buchschmuck und originellem Einband. Mk. 3.—

„Neue Freie Presse" vom 15. 11. 1902: Th. de Quinceys Buch ist von höchstem kulturhistorischen Werte; der es schrieb, war einer der feinsten Geister Englands in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und zugleich ein bedeutender Charakter. Die Geschichte, wie er dazu kam, sich dem Opium hinzugeben, ist voll rührender Episoden, man könnte sie für Dichtung halten, wenn es nicht erwiesen wäre, dass sie Wahrheit ist .... Die Ausstattung des Buches verdient ein besonderes Lob; es wird die Zierde jeder Bibliothek werden, in der es als hochbedeutsames Litteraturwerk nicht fehlen darf.

II. BARBEY D'AUREVILLY:

Finsternis. Übersetzt von Hedda und Arthur Moeller-Bruck. Buchschmuck und Einband entworfen von Georg Tippel. Mk. 3.—

„Breslauer Zeitung" vom 5. 2. 1902. Den Deutschen, die in Konrad Ferdinand Meyer einen verwandten Dichter lieben, wird auch dieser französische Künstler teuer sein. Mit kraftvoller Phantasie, blühender Erfindung, mit einer sinnlichen Macht und Energie der Darstellung vereinigt er die klassische Reinheit des Stils, die subtilste Psychologie und wahrhaften Adel der Empfindung. Seine Novellen und Romane, deren feinster wohl hier gegeben wird, sind erzählt mit der Kunst, die wir in der alten italienischen Erzählung bewundern, und zugleich sind sie erhellt, vertieft durch die Empfindung des Künstlers, der ein Dichter unserer Zeit war.

Eine germanische Seele in der romanischen Kunst.

III. GEORGES RODENBACH:

Das tote Brügge. Einzig autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Mit zweifarbigem Buchschmuck und elegantem Einband entworfen von Fritz Arbeit. Mk. 3.50

„National-Zeitung" Berlin vom 10. 4. 1903: So ausserordentlich reich die Litteraturen der neueren Zeit an guten, ja vortrefflichen Romanen sind, so ist doch die Zahl jener Erzählungswerke, die eine tiefgehendere Bedeutung haben, nur eine geringe. Man denke an alle die grossen Namen um die Mitte des XIX. Jahrhunderts und frage sich, welche der einst so gepriesenen Schöpfungen jetzt noch Leben und Kraft haben, zu erschüttern, fortzureissen, ja selbst nur das Interesse wach zu erhalten. Zu diesen seltenen Büchern gehört der Roman von Georges Rodenbach „Bruges-la-Morte", der jetzt in einer deutschen Übersetzung bei Julius Bard in Berlin erschienen ist. ... Bruges-la-Morte ist ein ganz einziger Roman und einer von den wenigen, die in der Weltlitteratur von bleibender Bedeutung sind.

2 K

DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTR. EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS.

Unter diesem Titel sollen im Sinne der Kunstanschauung unserer Zeit und in allgemein verständlicher Form, Charakteristiken grosser Meister der Tonkunst, Monographien über berühmte Musikstätten, sowie Erörterungen allgemein musikästhetischer Fragen vermittelt werden. Der Name des Herausgebers, wohl des bedeutendsten deutschen Komponisten der Gegenwart, des Hofkapellmeisters an der Königl. Hofoper zu Berlin, Dr. Richard Strauss verbürgt, dass „Die Musik" in fesselnder interessanter Form, weniger den äusseren Lebensgang, als die musikalische und menschliche Besonderheit der Künstlererscheinung, die Persönlichkeit der Meister zum Gegenstand ihrer Darstellung hat. Für das Unternehmen sind u. a. folgende Mitarbeiter gewonnen:

Prof. PH. WOLFRUM-Heidelberg, Direktor ALFRED BRUNEAU-Paris, Prof. H. KRETZSCHMAR-Leipzig, SIGM. v. HAUSEGGER-München, Direktor A. GÖLLERICH-Linz, Prof. OSCAR BIE-Berlin, HANS v. WOLZOGEN-Bayreuth, Dr. PAUL MARSOP-Rom, KAPELLMEISTER RÖSCH-Berlin, A. KALISCH-London, Dr. MAX GRAF-Wien, Dr. ERNST DECSEY-Graz, Dr. WILHELM KLATTE-Berlin, RICHARD BATKA-Prag.

Die Ausstattung und der Umfang der Bände schliesst sich der im selben Verlage erscheinenden Sammlung DIE KUNST, herausgegeben von RICHARD MUTHER an.

Bisher erschienen:

Band I: BEETHOVEN von A. GÖLLERICH.
Band II: INTIME MUSIK von OSCAR BIE.
Band III: WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS von WOLZOGEN.
Band IV: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU.
Band V: HECTOR BERLIOZ von MAX GRAF.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden . . . . à Mk. 2.50.

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57.

Urteile der Presse über

DIE KUNST

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Die Kunst (München, Bruckmann), Heft 16, 1903:

Unter demselben Titel, wie diese Zeitschrift „Die Kunst“ das ganze Universum des künstlerischen Schaffens also bezeichnend, gibt Richard Muther neue künstlerische Monographien heraus. Temperamentvoll wollen die Bändchen einzelne Künstler und Kunstgebiete begreifen machen. Die zünftigen Historiker werden schon deshalb daran viel zu nörgeln haben, ein freies und leichtbewegliches Völkchen aber von Kunstfreunden, von solchen, die nicht durch vergilbte Folianten zu künstlerischem Mitgeniessen, sondern durch Freunde der Künstler sich führen lassen wollen, wird sich freuen über diese reizvoll ausgestatteten Bändchen und freudig wird es seinen wort- und seelbegabten Führern folgen, wie einst die Jugend hinter der verlockenden Pfeife des Rattenfängers zu Hameln.

Neue Freie Presse, Wien, v. 10. 8. 1903:

Es ist nun ein wahres Verdienst, in einem kleinen wohlfeilen Buche alles zu sagen, was von einem bedeutenden Kunstinterpreten den weitesten Kreisen über Leonardo gesagt werden kann, mit vielen Andeutungen für solche, die auch tiefer gründen wollen, ein weiteres Verdienst, diesem Buche eine so ebenmässige Ausstattung zu geben, wie wir sie hier finden. Die Auswahl der Reproduktionen ist so instruktiv, dass, wer nur sie durchsieht, schon den Gedankengang des Textes errät. Dieses kleine Buch mag eine Art Leonardo-Brevier sein, darin man immer wieder blättern und lesen kann, nie ohne neue Erbauung.

Hamburger Fremdenblatt v. 21. 2. 1903:

Richard Muther, der bekannte Kunsthistoriker, hat mit der Schaffung dieser Bibliothek die deutsche kunsthistorische Litteratur um ein Werk bereichert, das namentlich denjenigen willkommen sein wird, die einen Schrecken vor dickleibigen Kompendien der Kunstgeschichte haben und doch gern von kundiger Hand in die neuesten Forschungen und Ansichten eingeführt werden möchten. In sehr hübsch und modern ausgestatteten kartonierten mit Kunstbeilagen versehenen Bändchen, die um den geringen Preis von 1.25 M. zu kaufen sind, geben kunstverständige Verfasser, an der Spitze natürlich der Herausgeber selbst, Monographien und Charakteristiken einzelner Kunstepochen und bedeutender Künstler, die, populär geschrieben, schnell in den Geist der verschiedenen Kunstepochen einführen. In demjenigen, der sich den geistigen Inhalt dieser Bände aneignet, wird sicher die Lust gesteigert werden, sich immer eindringlicher mit der Geschichte der Kunst zu beschäftigen.

J. V. Widmann schreibt im Berner „Bund“ vom 21. 12. 1902:

Kunstbüchlein wunderzierlicher Art sind die von Richard Muther im Verlage von Julius Bard herausgegebenen Bändchen. . .

3 F

Vossische Zeitung vom 18. 12. 1902:

. . . Die beste Aussicht auf Erfolg hat eine im Verlage von Julius Bard in Berlin erscheinende Folge, die sich unter dem weiten Titel: „Die Kunst“ und mit Richard Muther als Herausgeber einführt . . . Die Ausstattung der kleinen Büchlein ist eine gefällige und solide; Papier und Satz sind gut und klar, die Abbildungen sind fast durchweg gelungen; kurz: äusserlich unterscheidet sich das Unternehmen in vorteilhafter Weise von dem Gros der „Künstler-Monographien“. . .

Frankfurter Zeitung v. 9. 10. 1903:

Albert Zacher: Venedig als Kunststätte. Das schmucke Büchlein, das den 6. Band der von Richard Muther unter dem Titel „Die Kunst“ herausgegebenen illustrierten Monographien bildet, kann allen Besuchern der einzigen Lagunenstadt als Führer durch die dortigen Kunstschätze aufs beste empfohlen werden. Es ordnet mit vielem Geschick den Stoff nach den Bedürfnissen und der Bequemlichkeit des durch die „calli“ (Gassen), über Plätze und Kanäle hinspazierenden Reisenden, in dessen Rocktasche es, dank seinem angenehmen Format, leicht Platz findet, zugleich ermöglicht ein genaues Sachregister alle etwa gewünschte Aufklärung und Belehrung jederzeit rasch zu finden. Und die Mitteilung dessen, was an ästhetischen und historischen Kenntnissen zu einem verständnisvollen Genusse erforderlich scheint, geschieht überall in einem flotten, leichten Plauderton. Auch denen, die Venedig wieder einmal in der Erinnerung geniessen wollen, wird das Buch mit seinen vorzüglichen Photographien und Heliogravüren dabei ausgezeichnete Dienste tun.

Münchener Neueste Nachrichten v. 22. 12. 1902:

Wir wüssten zum Lobe der ersten, inhaltlich und in der äusseren Erscheinung höchst anziehenden Bändchen nichts Besseres zu sagen als dies, dass sie vollauf das Versprechen erfüllen, das die Herausgeber in dem dem ersten Bande vorausgeschickten kurzen Programm geben. Wenn auch die folgenden Bändchen diesem Versprechen so treulich und glücklich nachkommen wie die ersten, dann darf der ganzen Sammlung der schönste Erfolg gewünscht und mit Sicherheit vorausgesagt werden.

Wiener Montagszeitung v. 5. 1. 1903:

. . . Die Hauptbedingungen für das Gedeihen dieses Unternehmens, Gediegenheit bei Billigkeit, sind erfüllt . . . Bei der Beschränktheit des Raumes, eine Reihe von künstlerisch wertvollen Essays zu bieten, das ward überhaupt nur dadurch möglich, dass von Muther ausschliesslich die hervorragendsten Kunstgelehrten zur Mitarbeit herangezogen wurden

Kunst für Alle, Heft 10, 1903:

Was noch weit mehr als die Vielseitigkeit der besprochenen Themata die Mutherschen Monographien von all den anderen unterscheidet, ist die Art, wie die einzelnen Verfasser das Thema behandeln. Mit der Masse der populären Monographien zur Kunstgeschichte nimmt ja leider die Zahl derer zu, die wohl ein gewisses Mass kunstgeschichtlicher Kenntnisse besitzen, aber die weder Liebe zur Kunst und noch viel weniger eine Ahnung vom Schaffen und Wollen des Künstlers, von der Seele der Kunst haben. Die bisherigen Mitarbeiter der Mutherschen Kunst sind wirkliche Freunde und Kenner der Kunst und der Künstler, die wir durch sie kennen lernen sollen.

